

SOIXANTE-QUINZIÈME ANNÉE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

JANVIER 1933

A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 140, Faubourg Saint-Honoré (VIII^e)

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Émile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ.

Depuis 1923 l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît, sous la direction de Georges Wildenstein, en un fascicule mensuel abondamment illustré, donnant toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, revue des revues, etc.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française ;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

E. POTTIER membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

Roger SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, et de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, Inspecteur général des Bibliothèques ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

Secrétaires :

JEAN BABELON. PIERRE D'ESPEZEL.

SOMMAIRE

La représentation de l'homme dans les arts de l'Océanie, par M. Jacques SOUSTELLE.....	I
Quelques miniatures françaises à South Kensington, par M. Basil S. LONG, conservateur adjoint au Victoria and Albert Museum.....	10
L'art mudéjar, par M. E. LAMBERT, professeur à l'Université de Caen ..	17
Oppenord et l'église Saint-Sulpice, par M. l'abbé Émile MALBOIS.....	34
Théodore Chassériau, par M. Jean ALAZARD, directeur du musée d'Alger.	47
Les fouilles de Nubie.....	58
Bibliographie.....	62

Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement, à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS et à BEAUX-ARTS réunis

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ÉTRANGER } Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
} Autres Pays.....	230 fr.

ÉDITION D'AMATEUR

Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 32 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ÉTRANGER } Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
} Autres Pays.....	340 fr.

Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR
Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR
Compte de chèques postaux : Paris 1390-90

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

A Paris - 39, rue La Boétie (VIII^e)

En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris (V^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

NOUVEAUTÉ :

MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE CRITIQUE PAR PAUL JAMOT ET GEORGES WILDENSTEIN

AVEC LA COLLABORATION DE MARIE-LOUISE BATAILLE

Deux volumes in-4° (25 × 32)

dont un de texte (220 pages) et un d'illustration (220 pages contenant 480 phototypies)..... 750 fr.

DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon.** In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — **L'Afrique méditerranéenne. Algérie, Tunisie, Maroc.** In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.

(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — **La Tour,** avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-336 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.

ROBERT DORÉ. — **L'Art en Provence.** Volume in-4° raisin (25 × 32), de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué.** In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.

(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon.** In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de la Renaissance.** In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. 175 fr.

(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie.** In-4° de VIII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice..... 225 fr.

(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pater.** In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)... 200 fr.

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne.** In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice..... 150 fr.

(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret.** In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

EN COURS D'IMPRESSION

Chardin, par GEORGES WILDENSTEIN. Volume in-4° raisin (25 × 32), de 300 pages, dont 128 pages d'illustration, contenant 236 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste).

Prix de souscription..... 200 fr.

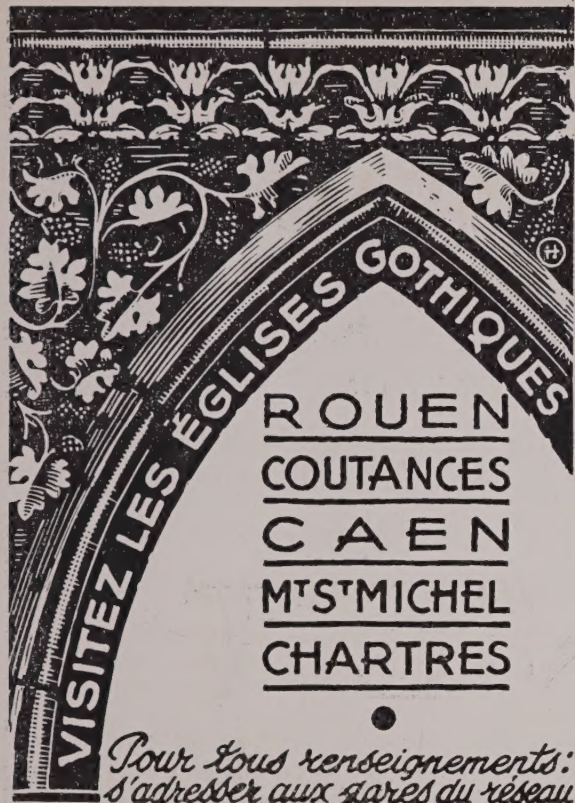
Ce prix sera porté à 250 fr. dès la mise en vente du volume.

EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAI, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER.

DEGAS, BERTHE MORISOT

CHEMINS DE FER DE L'ETAT



ROUEN
COUTANCES
CAEN
MT'S MICHEL
CHARTRES

*Pour tous renseignements:
s'adresser aux gares du réseau*

CHEMINS DE FER P.L.M.

"Côte d'Azur Pullman Express"

Pour qui n'aime pas voyager de nuit, le train idéal pour aller sur la Côte d'Azur est le « Côte d'Azur Pullman Express ». Ce train, composé de voitures-salons Pullman de 1^{re} et de 2^e classes, circule à partir du 16 décembre 1932, pendant toute la saison d'hiver.

Considérablement accéléré par rapport à son horaire de l'an dernier, le « Côte d'Azur Pullman », qui part de Paris à 9 heures, mène à Lyon en 6 heures, à Marseille en un peu plus de 10 heures, à Nice en 13 heures et demie. En sens inverse, il part de Nice à 8 h. 55, de Marseille à 12 h. 12, de Lyon à 16 h. 55 et arrive à Paris à 22 h. 50.

Le supplément Pullman est des plus modérés ; en 2^e classe, il ne représente que 64 fr. 60 pour le trajet Paris-Lyon, 137 fr. 10 pour le parcours Paris-Nice.

Les repas sont servis au voyageur à sa place, sans qu'il ait à se déranger.

Pour de plus amples renseignements, veuillez vous adresser aux gares.

CHEMIN DE FER DU NORD

Le Réseau de la Vitesse du Luxe et du Confort

PARIS-NORD A LONDRES

La Compagnie du Chemin de fer du Nord assure les relations entre la France et l'Angleterre par les voies maritimes les plus courtes.

Services quotidiens dans les 2 sens

SERVICES RAPIDES

entre la France, la Belgique et la Hollande, l'Allemagne, la Pologne, la Russie, les Pays Scandinaves et les Pays Baltes

SERVICES PULLMAN

Paris à Londres *Flèche d'Or*
Paris-Bruxelles-Amsterdam *Etoile du Nord*
Paris-Bruxelles-Anvers *Oiseau Bleu*
Calais-Lille-Bruxelles

Pour tous renseignements, s'adresser Gare du Nord à Paris

CHEMINS DE FER DE PARIS A ORLÉANS ET DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

SPORTS D'HIVER EN AUVERGNE

Billets de fin de semaine
en toutes classes pour
Le Lioran et Le Mont-Dore

Du 23 Décembre 1932 au 30 Avril 1933, il est délivré des billets spéciaux d'aller et retour de fin de semaine en toutes classes :

Pour **LE LIORAN** au départ de Paris (Quai d'Orsay, Austerlitz et P.L.M.), Aurillac, Clermont-Ferrand, Langogne, Le Puy, Marseille (les gares de), Montluçon, Moulins, Murat, Nevers, Orléans, Riom, Roanne, St-Etienne (les gares de), Thiers et Vichy.

Pour **LE MONT-DORE** au départ de Paris (Quai d'Orsay, Austerlitz et P.L.M.), Clermont-Ferrand, Langogne, Le Puy, Marseille (les gares de), Montluçon, Moulins, Nevers, Orléans, Riom, Roanne, St-Etienne (les gares de), Thiers et Vichy.

Tous ces billets comportent une réduction de 50 % sur le double du prix des billets simples ; ils sont valables du vendredi à midi au mardi à midi (au mercredi pour les Fêtes de Pâques).

Les articles de sports d'hiver sont acceptés comme bagages avec franchise de 20 kgs.

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

Rue La Boétie, 39, Paris-VIII^e

En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris-V^e

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par Georges WILDENSTEIN

VIENT DE PARAÎTRE

MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR PAUL JAMOT ET GEORGES WILDENSTEIN

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

reproduisant tout l'œuvre connu de l'artiste
(peintures à l'huile et pastels).

Deux volumes in-4^o raisin (25 × 32), chacun de 220 pages,
l'un de texte, l'autre d'illustrations.

Prix : 750 francs

LES COMMANDES SONT REÇUES

AUX ÉDITIONS G. VAN OEST, RUE DU PETIT-PONT, 3 ET 5, PARIS - V^e



FIG. 1. — LINTEAU DE PORTE EN BOIS SCULPTÉ. Nouvelle-Zélande. (Paris, Musée d'ethnographie.)

LA REPRÉSENTATION DE L'HOMME DANS LES ARTS DE L'OCÉANIE

PEUT-ÊTRE a-t-on parlé de l' « art nègre », en ces dernières années, avec quelque indiscretion. Nous commençons seulement à nous apercevoir qu'avant d'introduire ce nouveau chapitre dans l'histoire de l'art, une tâche s'impose au critique. Elle consiste en cette mise au point préalable dont les grandes périodes de l'art classique ont été depuis longtemps l'objet. Faute de quoi, en présence du matériel qui s'offre à notre observation, nous nous trouvons dans l'alternative ou de tout rejeter comme grossier et sauvage, ce qui ne semble guère possible dans l'état actuel de notre information, ou de tout admettre à grands cris d'enthousiasme, avec force métaphysique à l'appui, comme on l'a fait beaucoup trop pour le bon renom des arts dits primitifs. Le présent article n'a pour but que d'esquisser une tentative de déblaiement, si l'on peut dire, en posant quelques jalons préliminaires. Nous voudrions par là déterminer avant tout un critérium de valeur qui serve de base à notre jugement.

On ne peut nier qu'il y ait art quand il y a *style*. Qu'un style s'impose à l'ornementique et à la sculpture des indigènes de l'Océanie, ou plutôt que chaque île, chaque district, possède son style, rigide et traditionnel en même temps que souple et varié, c'est ce qu'il faut reconnaître, et c'est ce qui élève un nombre notable des œuvres océaniques jusqu'à cette aristocratie qui figure dans les his-

toires de l'art. Plus nettement peut-être que partout ailleurs, l'action du style apparaît dans la représentation de l'homme, de la face humaine. La stylisation est sur les visages comme une ombre portée, elle les déforme comme un champ d'énergie. Aucun « naturalisme », c'est ce qui frappe dès l'abord devant ces images



FIG. 2. — TIKI. Lave noire. Iles Marquises.
(Paris, Musée d'ethnographie.)



FIG. 3. — TIKI double. Lave noire. Iles Marquises.
(Collection Charles Ratton.)

dont les détails sont réglés par un canon rigoureux, devant ces reflets multiples d'un petit nombre de types. Cela doit-il être une occasion de bâtir quelque édifice métaphysique, en attribuant aux indigènes d'Océanie un pouvoir de création « gratuite », en exaltant leur superbe dédain du réel ? A vrai dire, l'histoire et la critique de l'art prennent une tournure bien dangereuse lorsqu'elles se consacrent à fouiller derrière les apparences, et à découvrir, au delà des phénomènes qui sont leur objet propre, de profondes intentions. Disons tout uniment que les œuvres d'art dont il s'agit ici sont des morceaux de bois ou de pierre auxquels l'homme a donné et surajouté certaines formes et certaines couleurs ; que ces formes et ces couleurs

étaient déterminées par des traditions et des règles de métier que chaque artiste ou artisan suivait dans la simplicité de son cœur, et dont l'origine nous est parfaitement obscure ; et qu'en somme le meilleur parti à prendre, pour nous, c'est



FIG. 4. — STATUETTE EN BOIS. Nouvelle-Guinée.
(Collection Charles Ratton.)



FIG. 5. — TÊTE HUMAINE EN BOIS SCULPTÉ, INCRUSTÉ DE NACRE.
Iles Salomon. (Paris, Musée d'ethnographie.)

de comparer quelques-uns de ces styles divers, de rechercher leurs caractères, leurs points de répulsion et d'attraction. Tout cela ne peut être ici qu'esquissé.

Un coup d'œil d'abord sur le champ immense où nous allons de loin en loin glaner : l'Océanie. C'est la partie du monde que l'Occident a connue le plus tard. Lorsque Swift écrit *Gulliver*, les mers du Sud sont encore si mal explorées qu'il y peut situer sans invraisemblance une foule de terres imaginaires. La Chine est encore bien lointaine, et le bruit court qu'au Japon les matelots d'Europe, pour débarquer, doivent piétiner la sainte Croix. Mais la vogue des laques commence, et l'on verra de plus en plus les paravents « de Coromandel », les meubles

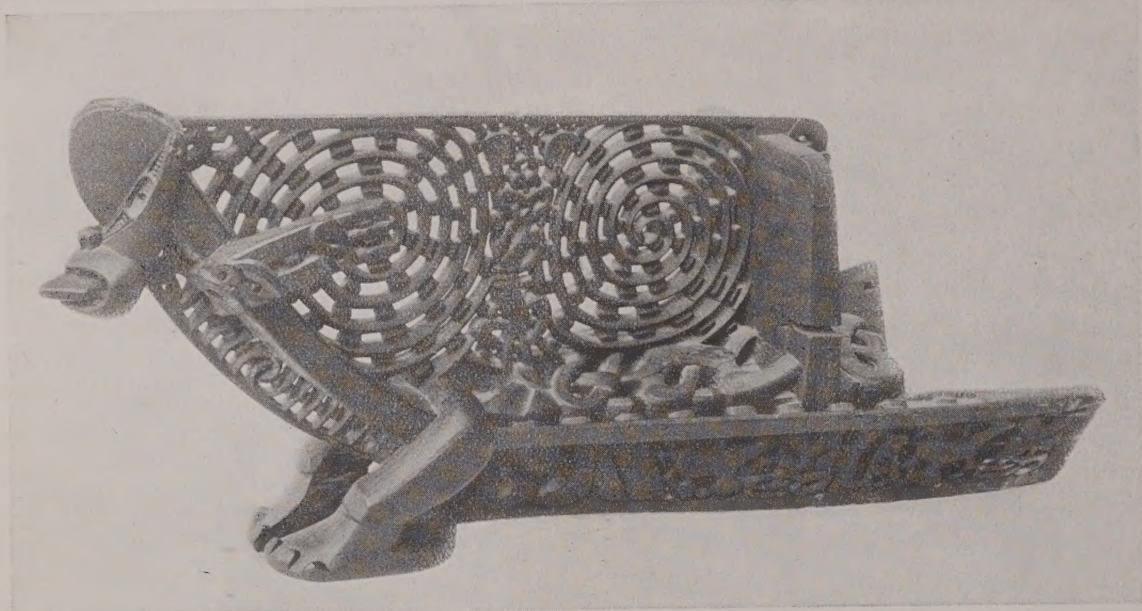


FIG. 6. — PROUE DE CANOT EN BOIS SCULPTÉ. Nouvelle-Zélande. (Paris, Musée d'ethnographie.)

ornés de panneaux Tokugawa dans les appartements des riches amateurs d'art. Par contre, lorsque l'Océanie, avec Bougainville et les innombrables commensaux suscités par son voyage, entre dans le champ visuel des Européens, les préoccupations artistiques n'ont aucune part dans l'intérêt qu'on lui porte. Les « Taïtiens » de Diderot sont de bons sauvages trop innocents pour se soucier de ces frivolités. Leur société est un modèle, mais de leur art il n'est pas question. Lorsqu'en 1774 Cook passe à l'île de Pâques, un

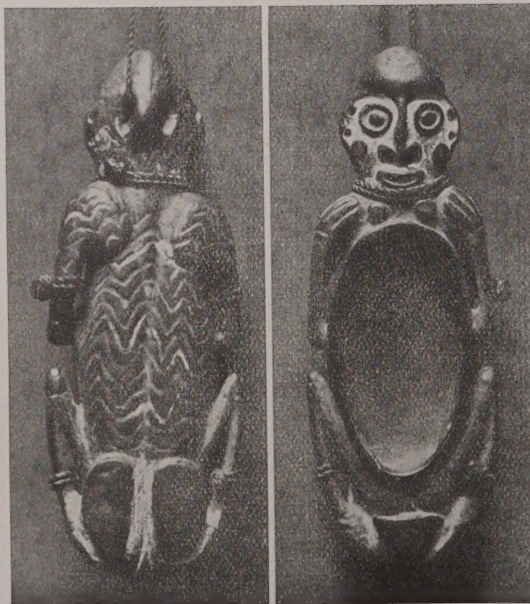


FIG. 7. — COUPE A FARD EN BOIS SCULPTÉ. Nouvelle-Guinée. (Collection Charles Rutton.)

de ses compagnons, Hodges, dessine quelques-unes de colossales statues, mais visiblement elles l'intéressent si peu qu'il « bâcle » un méconnaissable gribouillage. L'Océanie, confondue d'ailleurs avec la Polynésie, devient ainsi une pure et simple illustration sociologique pour les réformateurs — Fourier par exemple — et, plus tard, un décor pour romans d'officiers de ma-

rine. Par un tragique malentendu, on a passé pendant deux siècles à côté d'une production artistique dont la fécondité nous est attestée par ses restes, mais qui demeure elle-même enclose dans une obscurité totale.

Toute étude de l'art océanien doit donc commencer par deux mesures d'urgence : en premier lieu, voir dans la Polynésie une civilisation comme une autre (non une fade imagerie), possédant un art comme toute autre civilisation ; c'est fait, et le style des Marquises est entré dans notre art avec Gauguin ; en second lieu, vouloir bien reconnaître que la Mélanésie existe et qu'elle a droit à un rang égal, sinon au premier rang. Alors on voit se préciser des masses et des



FIG. 8. — PERSONNAGE MASCULIN EN BOIS SCULPTÉ.
Ile de Pâques.
(Paris, Musée d'ethnographie.)

lignes, foyers et rayons des techniques et de l'art. A l'Ouest, au sortir de la Malaisie pénétrée d'influence indienne, la Nouvelle-Guinée et l'arc des Noirs (Salomon, Nouvelles-Hébrides, Nouvelle-Calédonie), qui s'infléchit vers le Sud. Continuant vers l'Est, une poussière de terres de plus en plus raréfiée, peuplée de Polynésiens blancs : Fiji, les Samoa, Tahiti, Rarotonga, les Marquises ; la Nouvelle-Zélande au Sud, Hawaï au Nord ; et, à l'extrême pointe de ce continent éparpillé, l'Ile de Pâques.



FIG. 9. — VASE A KAVA EN BOIS SCULPTÉ.
Iles Marquises.
(Paris, Musée d'ethnographie.)

L'expression « style de la Nouvelle-Guinée » est sans doute impropre, car la Nouvelle-Guinée abrite des sociétés bien différentes et des arts bien différents. Ce-

pendant, une statuette ou un visage en bois sculpté néo-guinéen, quelle que soit sa provenance exacte, se distingue plus radicalement des objets des Salomon ou des Hébrides que d'un autre objet de la Nouvelle-Guinée. L'attitude du corps est souvent accroupie (fig. 10), les jambes écartées et relevées dans le même plan que les bras, se prêtant à la décoration originale des coupes à fards (fig. 7) ; le visage est soigneusement traité — il existe des têtes travaillées à part — mais ses dimensions ne sont pas aussi fréquemment exagérées que dans la stylisation marquissienne, par exemple. L'œil est enfoui sous des arcades sourcilières très accentuées (fig. 4 et 11) : la plupart du temps la peinture ne suffit pas à les marquer et le front avance puissamment au-dessus d'un double creux d'ombre où les yeux forment un léger relief souligné quelquefois de traits colorés. Le nez, souvent busqué, se divise en trois parties nettement distinctes : une arête médiane, deux ailes latérales. Quant au bas du visage, presque toujours il forme, vu de profil, une ligne incurvée, projetant vers l'avant les lèvres comme en une moue, le menton comme en un geste agressif. Tout le visage prend alors une apparence semi-animale et à la fois étrangement subtile et rusée, avec cette bouche tendue.

En prenant comme point de départ cette courte description, on peut esquisser un très bref travail de comparaison qui pourrait être poussé assez loin. L'attitude accroupie du corps semble restreinte à la Mélanésie. En Polynésie, jamais les genoux n'atteignent le menton, tout au plus s'élèvent-ils au niveau du ventre, la jambe étant demi-fléchie ; dans l'Ile de Pâques, certaines statuettes ont les jambes presque droites. Voilà donc un point sur lequel l'influence mélanésienne a échoué, une répulsion radicale entre l'art noir et l'art blanc d'Océanie. Mais la comparaison des visages va donner d'autres résultats. Nous retrouvons très loin de la Nouvelle-Guinée l'œil abrité sous de puissantes arcades sourcilières : aux Iles Salomon (fig. 5), aux Nouvelles-Hébrides, en Nouvelle-Calédonie (fig. 14), voilà pour la Mélanésie ; et, à l'autre bout de l'Océan, à Rapa Nui (Ile de Pâques) (fig. 8). Dans les statuettes en bois de cette dernière île, la coupe du front au-dessus des yeux est curieusement identique à ce que l'on remarque dans les figures de Nouvelle-Guinée ; les statues colossales en pierre, d'une exécution plus massive, présentent un front quadrangulaire, véritable corniche sous laquelle se creuse l'ombre double, des yeux, accentuée parfois par deux trous ronds au ciseau. Voilà donc tout un groupe de styles où l'œil est traité avec un identique parti pris. Tout change en Nouvelle-Zélande et aux Marquises. L'œil du « tiki » maori (fig. 1), loin d'être enfoui dans une dépression, constitue lui-même une saillie ; il est soigneusement traité pour lui-même, avec sa belle forme d'amande et sa prunelle de nacre. Il n'est plus réduit aux dimensions naturelles, mais agrandi, amplifié ; d'une extrémité il atteint le nez, de l'autre l'oreille. Même « canon » aux Marquises (fig. 2, 3), à cette différence près que l'ovale est moins allongé et généralement horizontal. Là encore, ce vaste ovoïde, relié au nez et à l'oreille par deux lignes faiblement indiquées, retient seul les ombres et les lumières sur

sa surface sombre et polie, qu'une légère arête divise en deux versants. Les proportions de ces visages stylisés sont si exactes, on a si bien su les accorder selon une logique différente de celle du réel, mais d'une égale puissance interne, que l'on n'est pas frappé au premier abord par leur caractère monstrueux. Ces figures ont un naturel qui leur appartient, et il faut de la réflexion pour s'apercevoir de leur inhumanité foncière.

Cette simple comparaison de divers styles océaniens dans l'interprétation de l'œil humain suffit à distinguer deux zones : dans l'une (Mélanésie et Ile de Pâques) l'artiste insiste sur la saillie du front, et les yeux enfouis sous son ombre gardent des dimensions à peu près naturelles ; dans l'autre (Nouvelle-Zélande et Marquises) le front n'est plus qu'une surface lisse et sans saillie, l'œil accapare toute l'importance et tout le soin. Le même groupement de styles peut être retrouvé grâce à l'examen d'autres détails, la bouche par exemple. La moue des lèvres et le menton saillant que l'on retrouve presque toujours en Nouvelle-Guinée (à l'exception des planches de bois sculpté et peint, dont le relief est forcément réduit) caractérisent tout autant les figures des Salomon et celles de Rapa-Nui. D'ailleurs, dans ce cas particulier, nous pouvons rattacher cette unité stylistique à une base religieuse : le culte mélanésien de l'homme-oiseau, qui, nous le savons, a été pratiqué autrefois dans l'Ile de Pâques, et qui détermine tout ce groupe de stylisations, depuis la tête d'oiseau pure et simple, également fréquente en Nouvelle-Guinée et à Rapa-Nui, jusqu'au visage humain qui ne garde plus, de sa communion avec l'oiseau divin, que l'étrange allongement du menton et des lèvres¹. En Nouvelle-Zélande et aux Marquises, tout au contraire, le menton n'existe que peu ou point. Mais un élément très important apparaît, la langue,



FIG. 10. — PERSONNAGE ACCROUPI.
Panneau en bois sculpté. Nouvelle-Guinée.
(Paris, Musée d'ethnographie.)

1. Routledge, *The mystery of Easter Island*. London, 1919, p. 296. — H. Balfour, *Folk Lore*, déc. 1917.

sortant hardiment de la bouche du tiki maori, dépassant légèrement entre les lèvres du tiki marquisien. D'ailleurs, nous savons qu'à Nukuhiva (Marquises) des statues archaïques tiraient la langue avec autant de brio que les personnages zélandais. Là encore, un style analogue dans les deux groupes polynésiens s'oppose à ceux où l'influence de la Nouvelle-Guinée est visible.



FIG. 11. — PERSONNAGE EN BOIS SCULPTÉ. Nouvelle-Guinée.
(Collection Louis Carré.)

Serait-ce donc que, par miracle, ces noirs de l'Océanie, qui ont atteint Rapa-Nui, qui ont sans doute précédé partout les Blancs, n'ont pas agi sur ces civilisations comme sur les autres ?

Divers indices nous en feraient douter. La bouche dite « en huit », si caractéristique de la Nouvelle-Zélande, a peut-être eu ailleurs ses prototypes : en Nouvelle-Guinée par exemple (fig. 12 et 13). N'est-il pas évident que le parti pris de construire la figure humaine autour d'une arête médiane pouvait aboutir facilement à cette pointe de la lèvre supérieure qui divise la bouche entière en deux lobes ? Aussi telle statuette en bois de l'Ile de Pâques n'est-elle pas loin de réaliser le type maori. La stylisation du nez appellerait des constatations analogues : dans toute l'Océanie, la division du nez en trois parties distinctes s'est maintenue, mais tandis que les éléments papous de la Nouvelle-Guinée se bornent souvent à reproduire d'une façon presque naturaliste le type nasal de leur race (busqué, avec de fortes narines, presque assyrien), les Marquisiens, race au nez plutôt moyen, exagèrent plus que partout ailleurs la divi-

sion en trois parties, amplifiant extraordinairement les narines ; si l'on se fiait à leurs figurations humaines, on les prendrait pour les plus mélanésiens des Mélanésiens.

La place me manque pour vanter comme elle le mérite, l'admirable virtuosité des artistes océaniens, la beauté de la matière qui rend tant de leurs œuvres douces à toucher, à lisser. Suivant l'esprit et les tendances générales du style qu'il sert, l'artisan vise à une richesse somptueuse de décoration dont certains panneaux de bois sculpté maoris (fig. 1) donnent l'exemple, ou à une grandeur sobre et nue : tel tiki marquisien, haut de quelques centimètres, impose un vrai respect



FIG. 12. — TÊTE DE BOIS SCULPTÉ ET PEINT. Nouvelle-Guinée. (Collection Charles Rattton.)

avec son attitude solide et robuste, l'éclat luisant de la lave noire, le calme des grands yeux et des mains jointes. Qu'on ne croie pas, d'ailleurs, ne trouver à l'intérieur de chaque style qu'une rebutante uniformité ; à se rapprocher on voit s'accuser des différences d'époque, d'emploi, d'habileté individuelle. Le type humain conventionnel, si rigide qu'il soit, s'accommode de bien des fantaisies, réagit aux nécessités utilitaires par de charmantes trouvailles : je n'en veux pour exemple que ce visage de tiki marquisien servant de manche à un vase de bois, et que l'artiste a su allonger pour le rendre commode, sans rompre absolument avec le type « classique ».

Les indications très brèves que voilà suffisent à montrer de quel prodigieux travail d'échanges l'Océanie a été le théâtre. Il semble que cet immense bassin ait été parcouru par des lignes de force ; elles s'entrecroisent, elles se nouent, et des arts originaux se développent, en Nouvelle-Guinée, aux Marquises, en Nouvelle-Zélande, à Rapa-Nui. Sans doute, les peuples noirs ont joué ici un rôle prépondérant. Partout on les retrouve présents avant l'histoire, attestant leur existence par les traditions qu'ils ont laissées et les œuvres où elles se retracent. En dépit de leur attirante variété, les innom-



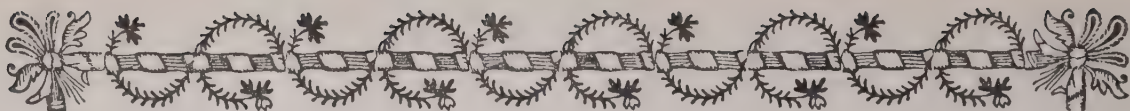
FIG. 14. — STATUE EN BOIS. Nouvelle-Calédonie. (Paris, Musée d'ethnographie.)



FIG. 13. — TÊTE DE BOIS SCULPTÉ ET PEINT. Nouvelle-Guinée. (Collection Charles Rattton.)

brables visages que les Océaniens ont su façonner montrent des airs de famille, et il est certain que rien ne saurait être plus utile, pour qui voudrait accroître sa sympathie envers les arts d'Océanie, que de délimiter ces familles, de refaire les voyages de produits, de croyances et de secrets techniques. Ce sont là recherches minutieuses ; mais n'est-il pas nécessaire de connaître avant d'aimer ? Et est-ce payer trop cher la conquête de nouvelles beautés que de les investir par un pénible travail ?

Jacques SOUSTELLE.



QUELQUES MINIATURES FRANÇAISES A SOUTH KENSINGTON



FIG. 1. — PORTRAIT DE JEUNE HOMME. Émail français, 1645 (Londres, Victoria and Albert Museum.)

On sait que le musée Wallace à Londres possède une belle collection de miniatures françaises ; on connaît moins celles qui appartiennent au Victoria and Albert Museum, autrefois South Kensington Museum. Ce vaste musée contient environ seize cents portraits en miniature, la plupart anglais, mais quelques-uns français.

Les miniaturistes français du XVII^e siècle se divisent en deux groupes : les émailleurs et les miniaturistes proprement dits. Ils étaient assez nombreux, beaucoup nous sont connus par leur nom, notamment Jacques Bordier, Jean Petitot, Henri Toutin, Robert Vauquer, dans la première série ; Samuel Bernard, Louis de Chatillon, Jean Cotelle, Jean Ecman, Louis Hans, La Richardière, Anne-Renée Strésor, dans la seconde. Quelques émaux de cette époque subsistent encore, mais les portraits en miniature sur vélin sont devenus extrêmement rares ; au Louvre

même, il y en a fort peu. A South Kensington on en conserve plusieurs. Citons d'abord le portrait équestre de Turenne, de Pierre-Paul Sevin (438 mill. \times 270 mill.). Il est signé *P. Sevin. f. 1670* (fig. 6). C'est donc à l'âge de vingt ans que l'artiste l'exécuta. Sevin naquit, en effet, en 1650 à Tournon, où il mourut en 1710. Il se trouvait en Italie en 1670, et il a pu, pour faire sa miniature, copier un tableau de Van der Meulen ou de tout autre.

Louis-Jean-Hans van der Brughen, dit Louis Hans, naquit à Paris vers 1615 ou 1618 ; il était protestant. Influencé, dit Félibien dans ses *Entretiens*, par les miniaturistes anglais, Peter Oliver et Samuel Cooper, il travailla pour Louis XIV et fut l'un des premiers membres de l'Académie Royale. Ses miniatures sont fort rares. Le duc de Buccleugh possède le portrait d'une dame, peut-être Isabelle-Claire-Eugénie, fille de Philippe II d'Espagne, qui porte au verso la signature : *Hans Pinxit*. Au musée Victoria and Albert, deux miniatures rectangulaires qui se font pendant l'une à l'autre, reproduisent les traits, dit-on — mais rien ne le

prouve — d'Henriette, duchesse d'Orléans, et de Louise de Kéroualle, duchesse de Portsmouth. La première est signée en or sur le rebord de pierre : *HANS F.*

Les œuvres de Hans sont si rares, et les détails qu'on a sur ce personnage si peu nombreux, qu'on lira sans doute avec quelque intérêt la description d'une de ses miniatures, que j'ai trouvée dans une copie, datant de 1746, d'un manuscrit



FIG. 2. — LOUIS HANS. LA DUCHESSE DE PORTSMOUTH.
Miniature. (Londres, *Victoria and Albert Museum.*)



FIG. 3. — LOUIS HANS. HENRIETTE D'ORLÉANS.
Miniature. Londres. (*Victoria and Albert Museum.*)

du XVII^e siècle intitulé : *Traitté ou sont enseignées toutes les manières de peindre en mignature, avec plusieurs exemples des plus excellens Peintres.* La voici :

Remarques faites sur le Portrait en Mignature de Mad^e la Marechale de Clerambaut.

C'est une Dame qui a les cheveux chatains-clairs, le fond est touché tout uny de bistre avec un peu de noir sans estre pointillé ny haché, les cheveux sont faits de bistre ou terre de Cologne avec un peu de carmin meslé dans les ombres et partout rehaussé de blanc, de vermillon et tant soit peu d'azur, enfin faisant l'effet du gris de souris. Pour le clair du coloris il est mêlé de blanc, de carmin et de jaune de Naples en quelques endroits. Les Demies teintes les plus près du clair sont bleüatres sçavoir — d'Inde, un peu d'outremer et blanc et quelq. demie teinte jaunatre faite avec styl de grun jaune blanc et cinabre sur les extremitez principalement et dans les joües et dans le menton, et surtout du costé des ombres il y avoit de l'inde, du carmin et un peu de terre d'ombre dans les ombres et dans les plus obscurs du seul carmin et terre d'ombre, et dans de certains endroits de l'inde seul avec tant soit peu de terre d'ombre autour de l'ombre sous le col qui fait le contour du visage sçavoir deça et delà l'ombre. Il faut faire un peu jaunatre, sçavoir avec du jaune de Naples, ou bien avec pierre de fiel.

Pour la gorge il la faut faire blanche et l'empaster au milieu dans les clairs et puis faire une demie

teinte bleüatre et puis une autre demie teinte jaunâtre le tout retouché d'un peu de carmin. Il faut aussi toucher le nez de carmin dans la teinte qui touche le contour que fait l'ombre le long du nez.

La bouche est toute de carmin rehaussée de blanc avec quelque teinte d'un rouge Plus couleur de rose, sçavoir de vermillon et l'ouverture de la bouche qui est en forme d'arc, de carmin, aux deux extre-

mitez de lad^e bouche de carmin meslé de terre d'ombre. Les sourcils de bi(s)tre, de styl de grun et lacque mêlée, de maniere que cela paroist d'un jaune tirant sur le verdatre. Les yeux d'inde, de blanc et d'outremer ombré un peu jaunatre et de couleur de chair. Les prunelles d'inde et de blanc les contournez de noir et bistre meslé, et aussi pour le Crystallin il faut laisser un petit endroit vuide, on placera le petit point blanc dans l'œil qui n'est pas du costé du jour: ce point doit estre moins blanc et presqu'en hachure tombant un peu a costé de l'endroit le plus éclairé. Il faut remarquer que dans les lieux les plus clairs il est plus empasté.

Elle a une echarpe jaunatre faite avec pierre de fiel et retouchée bleüatre dans les reflets et faux jour. Elle a un habit de bleu d'outremer enfoncé, dans le plus fort des ombres d'inde ou plutost de tournesol. Lad^e echarpe est attachée d'un grand bijoux de noir d'inde et de blanc en bien des endroits, mais non pas tout pur, sinon en quelque lieu pour faire paroistre ces eclats et brillans, puis quelques petits coups d'or parcy parla a discretion.



FIG. 4. — LOUIS XIV. Miniature française. XVII^e siècle.
(Londres, Victoria and Albert Museum.)

elles est le portrait d'un jeune homme, signé *LDG* et daté de 1643, qui fut prêté par la baronne G. de Rothschild, à l'Exposition de miniatures de Bruxelles, en 1912 (n^o 803a). Un portrait en émail de Louise-Henriette d'Orange ¹, signé et daté de 1643 au verso, appartient à S. M. la reine de Hollande. Le musée Victoria and Albert conserve un portrait de femme signé du monogramme *LDG* en majuscules romaines, qu'on attribue à ce peintre (fig. 10). Cette miniature fut achetée en Angleterre, et il existe dans la collection de famille d'une maison de l'aristocratie anglaise trois miniatures signées de la même façon. Le style de ces quatre portraits s'accorde avec celui des miniatures anglaises contemporaines, et l'on pourrait supposer que du Guernier a travaillé en Angleterre, si toutefois il en est bien l'auteur. Le Rijks-Museum d'Amsterdam possède une miniature de

Louis du Guernier, autre protestant, naquit en 1614 à Paris, où il mourut en 1659. On ne connaît que très peu de ses miniatures. L'une d'entre

1. Reproduite par F. Lugt dans *Le Portrait-Miniature*, 1917, p. 33.

Jacques II, roi d'Angleterre, signée au verso : *Du Guernier / pinxit* / 1656, qui semble dénoncer l'influence de Samuel Cooper, mais on ne saurait décider si elle a été peinte par Louis du Guernier ou par son fils Pierre (1624-1674).

Le portrait de Louis XIV (279 mill. × 203 mill.) surmonté d'un soleil conventionnel et entouré d'arabesques, de fleurs et de fruits (fig. 4) est une très belle pièce, dont on n'a pu identifier l'auteur, du moins de façon sûre. A. de Champeaux (*Gazette des Beaux-Arts*, vol. XXVII, 1883, p. 430) pensait à Nicolas Robert, né en 1614, mort en 1685, ou à Jacques Bailly, né vers 1634, mort en 1679.

Le portrait du grand Condé, assis dans sa bibliothèque (fig. 7), dépasse par ses dimensions (47 cm. × 36 cm.) celui du Roi-Soleil. Le grand soldat est en train de lire l'*Abrégé Chronologique* de François Eudes de Mézeray, qui a paru vers 1667; et le passage qu'il étudie traite, d'après l'en tête de la page, de : « Robert, roy XXXVI ».

Dans le cartouche qui se trouve en dessous du portrait on lit six vers d'un poème latin adressé par Jean-Baptiste Santeul à Henri-Jules de Condé, mais le portrait semble être celui de Louis de Bourbon, le grand Condé. Son auteur demeure inconnu.

Le portrait anonyme d'Anne d'Autriche (haut. 12 cm.), doit avoir été exécuté peu après le milieu du XVII^e siècle (fig. 5). Le visage est expressif et les traits doivent être ressemblants. Au-dessous, sont inscrits les vers suivants :

ANNE, dont les vertus, l'éclat, & la grandeur
Ont rempli l'Vnivers de leur vive splendeur,



FIG. 5. — ANNE D'AUTRICHE. Miniature française. XVII^e siècle.
(Londres, Victoria and Albert Museum.)

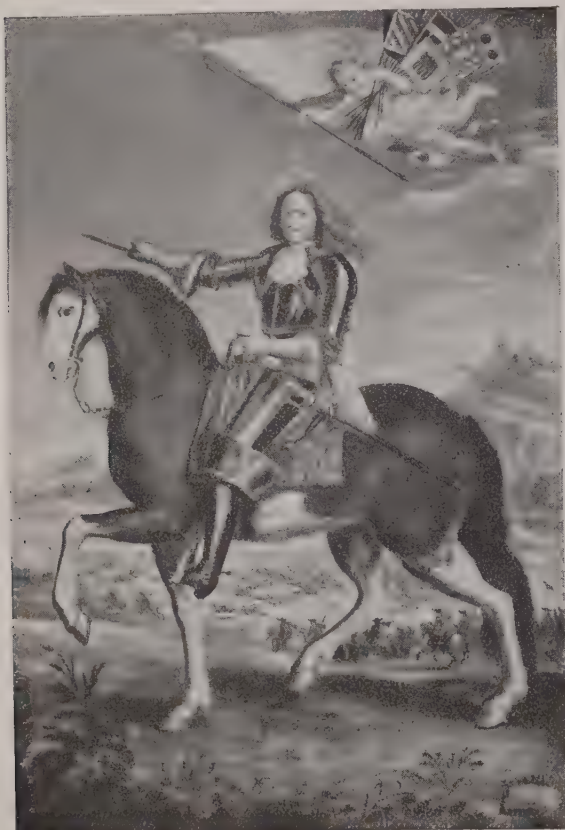


FIG. 6. — PIERRE-PAUL SEVIN. PORTRAIT DE TURENNE, 1670. (Londres, Victoria and Albert Museum.)

vac ou Caravaque, mort en 1752, travailla à la cour de Pierre le Grand et fit le portrait du tsar en miniature ; il se pourrait donc que cette pièce intéressante fût de sa main.

Le musée Victoria and Albert conserve encore quelques miniatures françaises sur vélin, et un nombre considérable d'émaux de Petitot et de son école. Une description de ceux-ci nous mènerait trop loin ; je me contente de citer dans cette catégorie l'exquis petit médaillon de ton brun représentant un jeune homme (fig. 1). Le style du portrait rappelle l'école hollandaise, mais

Dans la nuit du Tombeau conserve encor sa gloire,
Et la France à jamais aimera sa mémoire ;
Elle sçeut triompher des caprices du Sort,
Regarder sans horreur les horreurs de la mort,
Affermir un grand Thrône, & le quitter sans peine,
Et pour tout dire enfin, vivre & mourir en Reine.

Le portrait d'un homme en perruque, drapé dans un châle rayé, passe pour représenter Jean Racine (fig. 9). Il a toutes les apparences d'un portrait contemporain, mais il a été impossible jusqu'à présent de désigner son auteur.

La grande miniature (216 mill. × 165 mill.) de Pierre le Grand (fig. 8) est peut-être une copie exécutée d'après un tableau, mais on n'a pas encore découvert l'original. On sait que Louis Cara-



FIG. 7. — LE GRAND CONDÉ DANS SA BIBLIOTHÈQUE.
Miniature française. XVII^e siècle.
(Londres, Victoria and Albert Museum.)



FIG. 8. — LOUIS CARAVAC (?). PIERRE LE GRAND.
(Londres, *Victoria and Albert Museum.*)



FIG. 9. — PORTRAIT PRÉSUMÉ DE JEAN RACINE.
Miniature française.
(Londres, *Victoria and Albert Museum*.)

la miniature, peut-être une copie d'après un tableau à l'huile, doit appartenir à l'école française. Au verso on lit l'inscription suivante :

Mon cœur conserve un autre objet
Des vertus dont il eut la gloire,
Graué au fons de ma mémoire.
Plus au vif que n'est ce portret
Qui Represante son visage.
Si des le printemps de son age,
Son corps sert de pasture au vers
La parque qui fila Sa uie,
Craignoit qu'un jour dans L'hunivers
Il ne fut trop digne d'enuie.
Au mois de may l'an de
Grace 1645.

Nous aimerions à savoir qui fut la belle dame qui porta ce médaillon sur son cœur.

Basil S. LONG.



FIG. 10. — LOUIS DU GUERNIER.
PORTRAIT DE FEMME.
(Londres, *Victoria and Albert Museum*.)



FIG. I. — SARAGOSSE.

L'ART MUDEJAR ¹

I

C'EST qui caractérise essentiellement l'art de l'Espagne jusqu'à la Renaissance, c'est le contact intime et constant qu'y ont gardé pendant tout le moyen âge l'Orient musulman et l'Occident chrétien. Depuis la conquête arabe, au début du VIII^e siècle, jusqu'à la reconquête de Grenade en 1492, ou même jusqu'à l'expulsion des Morisques en 1609, les relations y sont restées aussi étroites que multiples entre ces deux mondes pourtant si différents.

Avant l'introduction de l'art roman au sud des Pyrénées, l'influence artistique de l'Islam andalou dans les royaumes chrétiens a été particulièrement sensible dans les églises et les monastères dits mozarabes qui jalonnaient, dans le nord-ouest, la route des pèlerins de Compostelle. Puis, de la fin du XI^e jusqu'à la fin du XV^e siècle, l'art roman et l'art gothique ont été, en Espagne, très fréquemment imprégnés des formes de l'art musulman. C'est ainsi que dans une des premières œuvres de l'architecture ogivale en Castille, à la cathédrale presque entièrement française de Tolède, on voit d'étranges triforiums dont les arcs entrecroisés ou polylobés sont un emprunt manifeste à quelque monument musulman. Et il en a été de même jusqu'en plein XVI^e siècle, où, à l'époque des Rois Catholiques et jusqu'au temps de Charles-Quint, les églises et les palais espagnols nous offrent plus que jamais des souvenirs évidents de l'art mauresque : par exemple, à Tolède

1. Conférence faite à l'Institut d'Études musulmanes de l'Université de Paris, le 30 janvier 1932. Cette étude doit beaucoup aux beaux travaux de D. Manuel Gomez Moreno sur l'art espagnol du moyen âge.

encore, on voit au monastère franciscain de Saint-Jean-des-Rois des inscriptions courir le long des murs à la manière des frises épigraphiques arabes, et des encorbellements transposer dans un style un peu hybride des décors de stalactites ; ou bien encore, à la cathédrale de Burgos, la voûte ajourée du prodigieux « cimborio » qui



FIG. 2. — TOLÈDE. SANTA MARIA LA BLANCA.



FIG. 3. — SÉVILLE. ALCAZAR. SALLE DES AMBASSADEURS.

couronne le transept dessine l'étoile à huit branches si chère aux constructeurs musulmans depuis qu'elle était apparue aux coupoles nervées du ^x^e siècle à la grande mosquée de Cordoue.

Il ne faut pas confondre l'art roman ou gothique d'Espagne, influencé seulement par les formes de l'art hispano-mauresque, avec ce qu'on appelle l'art mudéjar, qui apparaît dans la péninsule dès la fin de la période romane et qui représente une véritable synthèse des arts, pourtant presque contradictoires, de la chrétienté médiévale et de l'Islam occidental. Comme l'a fort justement indiqué M. Georges Marçais dans son *Manuel d'art musulman*, l'histoire de celui-ci doit faire nécessairement une place importante à cette forme d'art propre à l'Espagne du moyen âge dont elle est presque l'art national depuis la fin du ^{xii}^e siècle jusqu'à une époque avancée du ^{xvi}^e.

La définition traditionnelle de l'art mudéjar le caractérise en disant que c'est celui des Musulmans d'Espagne ayant continué à vivre et à travailler, après la Reconquête, sous la domination chrétienne. En réalité, cette définition n'est ni exacte, ni suffisante. La collaboration entre les chrétiens et les musulmans a été



FIG. 4. — TOLÈDE. TOUR DE SAINTE LÉOCADIE.



FIG. 5. — TERUEL. TOUR DE SAINT MARTIN.

telle dans l'Espagne du moyen âge qu'il est impossible aujourd'hui de faire exactement le départ entre ce qui revient aux uns et aux autres quand on n'a pas de précisions sur le nom des artistes. Pour n'en citer qu'un exemple assez typique, on connaît par les livres de comptes les noms de ceux qui ont travaillé, au ^{xvi}^e siècle, à la cathédrale de Tolède : or, on constate que la chapelle mozarabe, à laquelle ont coopéré alors des Musulmans nommés Faradj et Mohammed, ne présente dans son architecture et sa décoration aucun élément d'origine arabe, tandis que la salle capitulaire, exécutée vers le même temps uniquement par des chrétiens, est une des œuvres les plus remarquables de l'art hispano-mauresque. On entendra donc plus généralement sous le nom d'« art mudéjar » les innombrables œuvres où, pendant près de quatre siècles, se sont amalgamés, en Espagne, les formes et

les procédés de l'art mauresque et de l'art chrétien d'Occident, roman, gothique ou Renaissance. Comme l'a fort bien dit Lampérez dans son *Histoire de l'architecture religieuse espagnole au moyen âge*, « l'architecture mudéjare est celle qui a été exécutée pour servir aux chrétiens en combinant des éléments de l'art musulman et de l'art chrétien dans des proportions variables. Elle est due à des Maures

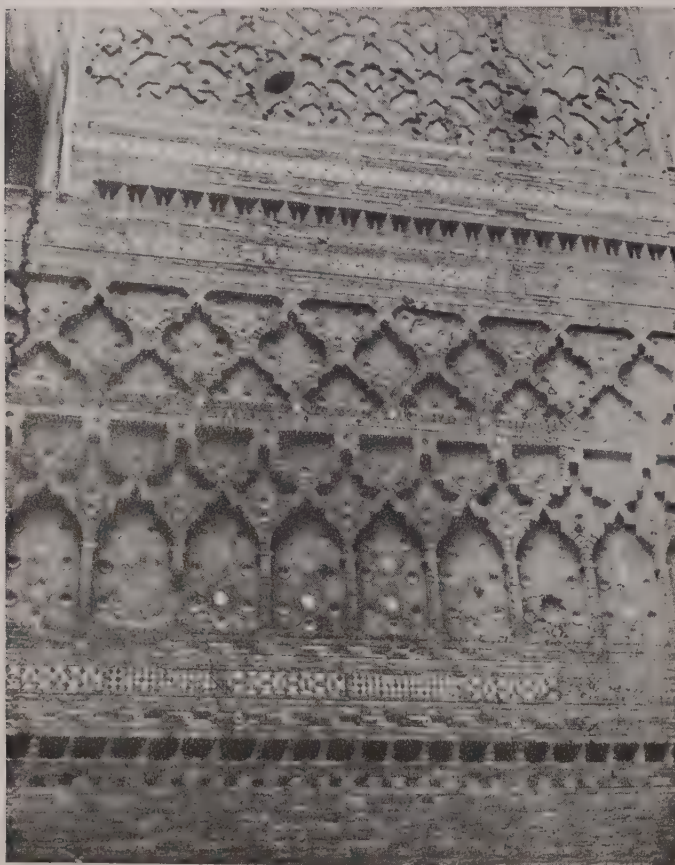


FIG. 6. — SARAGOSSE. MUR DU CHEVET DE LA SEO.

travaillant au service de leurs vainqueurs ; mais, dans bien des cas aussi, elle est due à ces derniers, instruits par les vaincus. »

Pour des raisons diverses, cet art mudéjar a eu dans presque toute l'Espagne, même dans les régions qui n'avaient jamais été soumises à l'Islam, un succès considérable. L'attrait exercé après la Reconquête sur des vainqueurs à demi barbares par le faste des vaincus et par le charme toujours enchanteur de l'Orient, l'incontestable supériorité des musulmans dans tous les arts industriels, la rapidité et le bon marché de la construction et de la décoration mauresques grâce à l'emploi des matériaux économiques que sont la brique, le plâtre et le bois, l'abondance et le faible prix de revient de la main-d'œuvre arabe, tout cela explique aisément

qu'en face de l'art mudéjar, l'art gothique soit resté le plus souvent un art de luxe, en faveur seulement auprès de quelques prélats ou de puissants abbés.

Et ces mêmes raisons expliquent aussi qu'il faille distinguer dans l'art mudéjar des aspects très différents. Tantôt il a donné naissance à des œuvres populaires et pauvres en se développant spontanément dans les régions reconquises sur l'Islam, en Castille, en Aragon, en Andalousie, où les traditions de l'art musulman se sont tout naturellement adaptées aux exigences du culte ou des habitudes des chrétiens. Tantôt au contraire, surtout au XIII^e et au XIV^e siècle, et ensuite au XVI^e, après la reconquête de la Basse-Andalousie, puis du royaume de Grenade



FIG. 7. — TOIÈDE. DÉTAIL DE LA CASA DE MESA.

par les Castillans, c'est un art de luxe et de cour qui a été mis à la mode par l'occupation de ces terres d'élection de l'Islam ; les souverains et les grands personnages se sont fait bâtir des palais où ils retrouvaient la riche décoration, les fontaines murmurantes, et aussi les bains confortables des résidences andalouses ; parfois même ils ont cherché à reproduire dans leurs fondations religieuses la splen-



FIG. 8. — CATHÉDRALE DE TOLÈDE.
PORTE MUDÉJARE DE LA SALLE CAPITULAIRE.

deur des mosquées qu'ils venaient de consacrer au Christ ; et pour cela ils ont fait appel à des Maures jusqu'au fond de la Vieille Castille et de la Navarre, qui n'avaient encore jamais rien connu de pareil.

Il ne saurait être question d'étudier ici en quelques pages, dans toute leur diversité complexe, les multiples aspects de l'art mudéjar au cours de sa longue histoire. Quelques exemples suffiront du moins pour donner une idée de ses variétés populaires, en Castille, en Aragon et en Andalousie, des œuvres richement décorées élevées pour les « Rois Anciens » de Castille et leur entourage, à l'instar de celles de l'Islam almohade ou grenadin, des combinaisons où l'art musulman et l'art gothique se sont mélangés ensuite à l'époque des « Rois Nouveaux » de Castille, vers la fin du ^{xiv}e siècle et pendant la plus grande partie du ^{xv}e, et enfin de la dernière et exubérante floraison que l'art

mudéjar a connue au temps des Rois Catholiques et à l'aurore de la Renaissance.

II

C'est tout d'abord la partie musulmane de la Castille qui a été reconquise sur l'Islam. C'est donc là que s'est constituée une première école d'art mudéjar populaire. Au lendemain de la prise de Tolède par Alphonse VI, en 1085, on y a construit toute une série d'églises à ce point archaïques qu'elles ont été souvent tenues pour

des œuvres mozarabes antérieures à la Reconquête. Telle est l'église San Roman, popularisée par la légende d'après laquelle Alphonse VIII enfant y aurait été caché par ses partisans. Consacrée, d'après une inscription qui paraît copiée sur une autre plus ancienne, à la date relativement récente de 1221, cette curieuse église avait été très remaniée au XVI^e siècle. Elle avait conservé de l'œuvre primitive les chapelles qui flanquent l'abside principale, les deux files d'arcs outrepassés, en plein cintre, qui font communiquer les trois vaisseaux, et les piles qui portent la retombée de ces arcs et comprennent chacune deux colonnes provenant de quelque monument plus ancien et adossées sous les arcs à des massifs de brique. Tout récemment on a retrouvé sous les additions et enduits modernes la décoration peinte primitive et les fenêtres anciennes qui étaient percées dans les murs latéraux. Il y a là un ensemble de thèmes iconographiques chrétiens combinés avec des motifs décoratifs musulmans qui fait maintenant de cette église tolédane un monument unique dans l'histoire de l'art espagnol.

Une nouvelle école d'art mudéjar populaire s'est constituée ensuite à Tolède, qui n'a guère été féconde que depuis la fin du XIII^e siècle et au XIV^e, malgré son caractère assez archaïque. On lui doit des églises modestes et de plan fort simple dont les absides de brique sont ornées d'arcatures superposées de formes diverses et dont les clochers uniques sont de véritables minarets

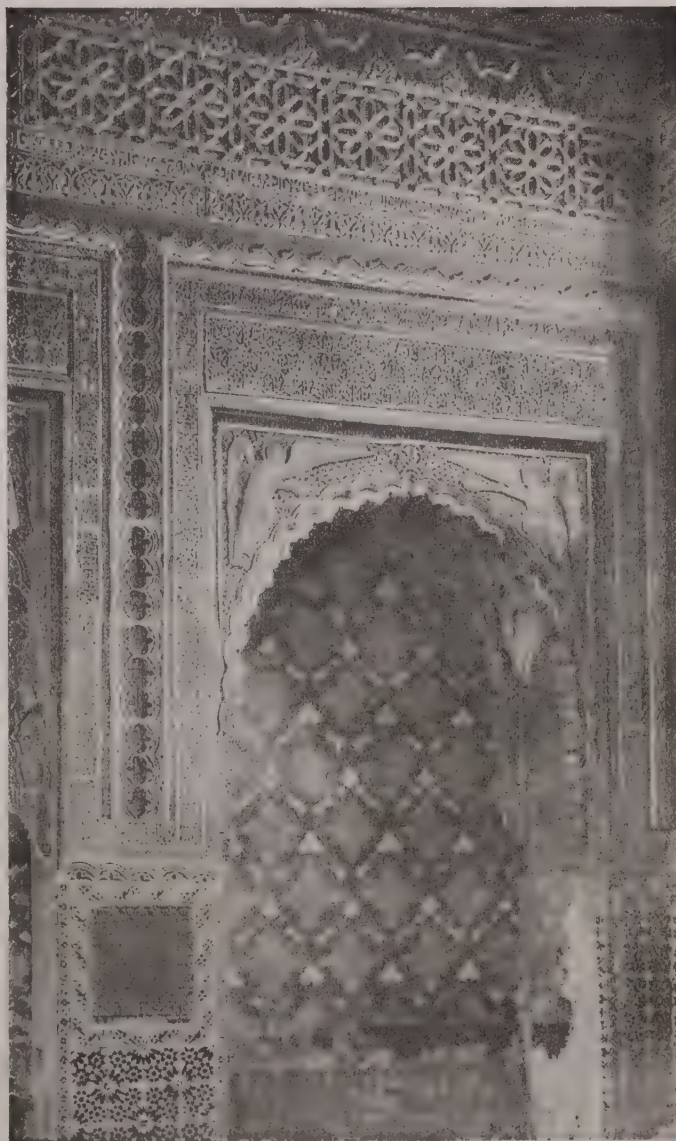


FIG. 9. — TOLÈDE. SACRISTIE DE L'ÉGLISE SAN JUSTO; TOMBEAUX MUDÉJARS.

sur plan carré. Les séries d'arcades des absides peuvent être au nombre de deux, par exemple à la partie qui a été ajoutée pour faire un chevet d'église sur un côté de la petite mosquée de Bib-al-Mardom, de trois, comme à l'église plus importante de San Bartolomé, ou de quatre comme à la chapelle poétisée par la légende du Cristo de la Vega. Les formes et la succession de ces arcatures restent le plus souvent constantes : ce sont des séries de deux arcs concentriques, inclus ou



FIG. 10. — CORDOUE, CATHÉDRALE.
CHAPELLE DE LA MASURA.

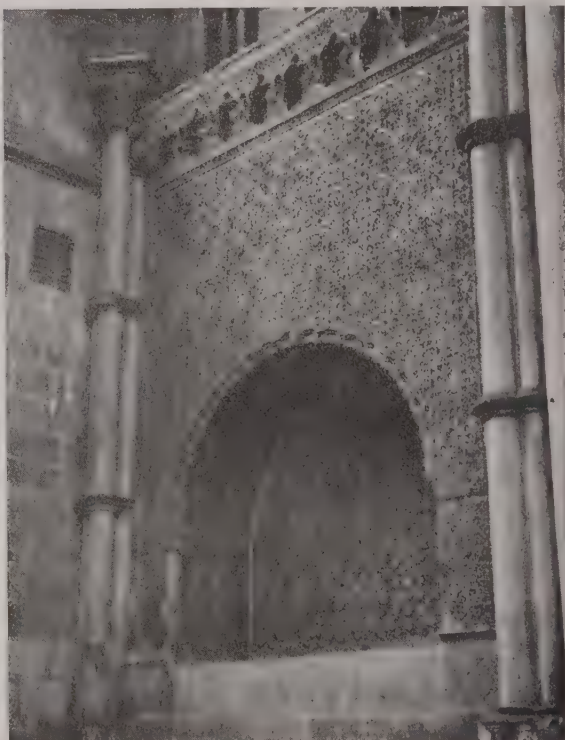


FIG. 11. — CORDOUE, CATHÉDRALE.
TOMBEAU DE FERNAND GUDIEL.

non dans un encadrement rectangulaire, en plein cintre ordinaire, en fer à cheval brisé ou circulaire, ou bien polylobés. Ou bien encore, comme à la chapelle du couvent de Santa Fé, ce sont des arcs entrecroisés qui décorent les murs extérieurs.

Quant aux clochers, ils ont tous un air de famille non moins évident. La partie inférieure, construite en pierre et mortier avec des parements de brique dans les angles, renferme, comme les minarets hispano-maghrébins, un escalier qui monte autour d'un noyau central sur plan carré. Puis, les faces de la tour sont ornées d'arcs entrecroisés ou polylobés, parfois au-dessus de colonnettes en faïence émaillée, et dans le haut s'ouvrent des baies de formes diverses, mais toujours inspirées par l'art musulman.

En même temps que ces variétés d'art mudéjar se développaient ainsi à

Tolède, la tradition mozarabe, et sans doute aussi l'emploi d'une main-d'œuvre mauresque, venue peut-être de Nouvelle-Castille, donnait naissance dans le pays de Léon à des œuvres d'un caractère très analogue. Parmi les plus anciennes de ces églises mudéjares léonaises, il faut citer celles de Sahagun, où nous savons que de nombreux musulmans étaient au service de la puissante abbaye clunienne dont il ne reste aujourd'hui que quelques pans de murs. On saisit sur le vif l'origine de cette architecture à l'église San Tirso de Sahagun, dont l'abside romane avait d'abord été commencée en pierre sur une hauteur de deux mètres environ,



FIG. 12. — TOLÈDE. SYNAGOGUE DU TRANSITO. DÉTAIL DES TRIBUNES.

puis a été continuée en brique dans un style qui rappelle un peu celui des églises de Tolède. Entre la région des anciens monastères mozarabes du Léon et celle qui formait jadis le royaume musulman de Tolède, les traditions de l'une et de l'autre se sont ensuite confondues pour inspirer en Vieille Castille d'innombrables églises en brique, dont une des plus remarquables est celle de la Lugareja d'Arcévalo, dans la province d'Avila, où le transept est couronné d'une grande coupole construite en brique sur pendentifs.

La plupart des églises mudéjares de Castille et de Léon sont ainsi des œuvres surtout romano-mauresques où, jusqu'à une date assez avancée, l'influence gothique ne se marque guère, sauf parfois dans la forme brisée des arcs. Au contraire, dans l'Aragon et la Basse-Andalousie, reconquis plus tard que la Nouvelle Castille, il s'agit d'une véritable architecture gothico-mauresque.

Les traditions musulmanes sont beaucoup plus marquées en Aragon qu'en

Castille au XIII^e et au XIV^e siècle, et l'on peut dire que l'art gothique n'y a pour ainsi dire alors pas pénétré. Les cathédrales de Tarazona et de Teruel sont des monuments surtout mudéjars. Celle de Saragosse avait été commencée en style roman après la Reconquête ; puis, au-dessus des fenêtres ouvertes alors dans



FIG. 13. — SÉVILLE. ÉGLISE SAN-MARCOS.

un mur de pierre, l'abside principale a été continuée en brique dans un style mi-gothique et mi-mauresque, analogue à celui qui donne un charme si étrange aux tours de Teruel ; et à côté du chevet ainsi transformé de sa cathédrale, l'évêque Lope Fernandez de Luna, mort en 1382, s'est fait construire une grande chapelle funéraire où il repose dans un tombeau gothique à pleurants, sous une coupole à stalactites extraordinaire. Le mur extérieur de cette chapelle est une œuvre très typique de l'art mudéjar aragonais, avec son décor géométrique étoilé, ses réseaux d'arcs et d'entrelacs où les courbes alternent avec les lignes droites comme à l'ancienne mosquée de l'Aljaferia, et ses incrustations de céramique polychrome qui rappellent les procédés de l'art almohade.

Dans une foule de villes et de villages d'Aragon, les murs extérieurs et intérieurs, les

portes et les fenêtres des églises présentent les combinaisons les plus variées et les plus imprévues de thèmes mauresques et gothiques, et des tours-minarets s'élèvent, très différentes de celles de Castille. Ces tours aragonaises sont, en effet, entièrement construites en brique, sur plan polygonal aussi bien que sur plan carré ; elles présentent sur toutes leurs faces tous les effets décoratifs auxquels peut prêter la matière employée, et leurs silhouettes élancées furent de toutes parts dans des villes comme Saragosse, Calatayud ou Daroca.

Dans la Basse-Andalousie, l'art mudéjar procède à la fois de l'art du Califat, surtout à Cordoue, l'ancienne capitale omeyyade, et de l'art almohade, surtout à

Séville, l'ancienne résidence espagnole des grands souverains berbères. Dans cette architecture, qui est plutôt en pierre à Cordoue et en brique à Séville, les minarets des anciennes mosquées ont parfois subsisté, plus ou moins rhabillés ou transformés, comme la fameuse Giralda elle-même. A Séville, où l'on peut suivre aisément l'évolution de cette sorte d'architecture religieuse, l'élément gothique n'est guère sensible que dans les baies en lancette des absides et dans les portes aux multiples ressauts en arc brisé et parfois ornées de sculptures. Les arcatures et les fausses baies des tours sont toutes mauresques, et même à des façades comme celle de l'église de Tous les Saints on voit encore des claires-voies garnies d'un réseau géométrique ou des arcs polylobés et outrepassés avec encadrement rectangulaire, d'un tracé musulman très pur.

Après la reconquête de Grenade, une dernière école d'art mudéjar populaire s'est constituée dans la Haute-Andalousie, au ^{xvi}^e siècle. A l'intérieur des églises, de magnifiques charpentes y ont continué longtemps la tradition mauresque ; et, sur le côté des façades, des clochers de brique sur plan barlong et ornés de faïences à tons bleus ou bruns hérissent d'une multitude de tours-minarets la dernière capitale redevenue chrétienne des musulmans en Espagne, et contribuent, comme ceux de Tolède, de Saragosse ou de Séville, à lui conserver un aspect d'Islam.



FIG. 14. — SÉVILLE. CATHÉDRALE, PORTE DU PARDON.

III

Toutes ces formes d'art mudéjar populaire étaient nées spontanément et sur place, de traditions mauresques déjà existantes dans le pays, et l'on ne saurait les considérer comme résultant d'une importation. Au contraire, l'art mudéjar

de cour et de luxe, qu'une véritable mode a répandu après la reconquête de Cordoue et de Séville dans tout le domaine des rois de Castille, est dû souvent à des artistes que l'on a fait venir du dehors, et dans certains cas, de l'Espagne restée musulmane, pour imiter jusqu'en Vieille-Castille les monuments andalous.

L'œuvre la plus ancienne, sans doute, de cette forme d'art est particulièrement précieuse à nos yeux, car elle n'a pas d'équivalent dans l'art musulman d'Espagne, et elle subsiste pour ainsi dire seule de tous les monuments que les artistes andalous avaient édifiés dans la péninsule entre l'époque des califes almohades et celle des rois nasréides de Grenade. C'est, à Tolède, l'ancienne synagogue qui est aujourd'hui connue sous le nom de Sainte-Marie-la-Blanche, et où il est assez vraisemblable de reconnaître la « Synagogue nouvelle », édifiée vers l'an 1200 par un certain Joseph ben Schoschan, « nasi » ou prince des Juifs de Tolède et conseiller du roi Alphonse VIII. Les cinq nefs, séparées par de grands arcs outrepassés, de ce charmant monument pourraient être indifféremment celles d'une synagogue, d'une église ou d'une mosquée. La décoration en a, sans doute, été remaniée soit avant sa transformation en église, soit surtout après, et notamment au cours des deux restaurations qu'elle a subies en 1798 et en 1851. Mais, à part quelques détails, elle est encore très fine et reste très proche de celle des mosquées almohades décrites par MM. Henri Terrasse et Henri Basset : la large place laissée aux vides, la délicatesse des entrelacs, la faible importance de l'ornementation épigraphique, du reste entièrement détruite aujourd'hui, tout cela rappelle évidemment le décor de la mosquée en ruines de Tinnel ou de la Kotoubiya de Marrakech, et il n'existe plus en Espagne rien de comparable.

En effet, dès la deuxième moitié du XIII^e siècle, l'art mudéjar de cour ressemble désormais à l'art grenadin plus tardif, dont les principaux chefs-d'œuvre subsistent à l'Alhambra de Grenade, et le revêtement total des surfaces à décorer y contraste avec la sobre ornementation de Sainte-Marie-la-Blanche. C'est ce que l'on pourrait constater à Tolède dans plusieurs tombeaux comme celui du noble Fernand Gúdiel, exécuté en 1278, à la mode andalouse, dans la chapelle Saint-Eugène de la cathédrale. Et, comme il est logique, c'est ce que l'on constate également dans plusieurs importants monuments de l'Andalousie récemment devenue chrétienne, notamment à Cordoue et à Séville, où l'on remarque en même temps l'imitation ou le remploi d'œuvres musulmanes plus anciennes. Telle est, à Cordoue, la Chapelle Royale, aménagée dans la grande mosquée, au fond de la première église qui y avait été logée après la Reconquête. La construction de cette chapelle paraît due à Alphonse le Sage, et elle a été ensuite modifiée en 1371 dans les parties basses par Henri II de Transtamare, pour servir de sépulture à son père Alphonse XI. A l'imitation de la coupole nervée du X^e siècle qui couvre la travée voisine de la mosquée d'El-Hakem, cette chapelle est voûtée également d'une coupole sur plan carré, où huit arcs en croix reproduisent le tracé des nervures de la voûte

musulmane qui a servi de modèle ; mais ces arcs sont polylobés, et les compartiments qu'ils délimitent sont garnis de stalactites.

L'œuvre la plus importante, et à bon droit la plus célèbre, de cet art mudéjar de cour est, à Séville, l'Alcazar que le roi Pierre le Cruel s'y était fait aménager et décorer, aux environs de 1354, par des artistes qu'il avait fait venir des ateliers les plus réputés, et notamment de Grenade et de Tolède. Malgré les modifications apportées à l'œuvre primitive, au ^{xvi}^e siècle, et les restaurations criardes du ^{xix}^e, il est aisé de constater dans presque toutes les parties de ce palais des remplois et des souvenirs de l'art du Califat cordouan, en même temps qu'une ressemblance frappante avec l'art de l'Alhambra de Grenade. La collaboration d'artistes grenadins à ce palais de Pierre le Cruel s'explique aisément par les cordiales relations que le roi de Castille entretenait alors avec Mohammed V ; et il est inversement très probable que ces relations expliquent aussi la participation d'artistes chrétiens, tolédans peut-être, aux œuvres de Mohammed V à l'Alhambra, car, à ce moment précisément, le décor floral présente à Grenade un caractère naturaliste très particulier par rapport à celui de l'époque précédente et offre une véritable ressemblance avec celui des monuments mudéjars de Tolède.

Dans sa capitale castillane, en effet, l'influence personnelle de Pierre le Cruel a dû s'exercer dans le même sens qu'à Séville, et toute une série de constructions mudéjares de style andalou y a été édiflée vers la même époque. Le chef-d'œuvre de cette école mudéjare tolédane est daté de 1357 et attribué par une inscription à l'un des principaux personnages de la cour de Pierre I^{er}, son ministre des finances, Samuel Halévi, qui périt dans les tortures en 1361. C'est, comme Sainte-Marie-la-Blanche, une synagogue, et, comme Sainte-Marie-la-Blanche aussi, une œuvre capitale dans l'histoire de l'art mudéjar. Au lieu d'une basilique à cinq nefs, c'est une grande salle unique, longue de 23 mètres, large de 9 m. 50 et haute de 12 mètres. Le mur de fond est tapissé de trois grands panneaux à décor floral, entourés d'inscriptions hébraïques qui alternent avec des eulogies arabes. Tout autour de la salle, sous une magnifique charpente de mélèze incrusté, courent des arcs polylobés encadrant des claires-voies à rosaces géométriques, et sur les longs côtés serpente une guirlande de feuillages au décor très caractéristique.

Le même art avait inspiré alors à Tolède une foule de monuments, en parti-



FIG. 15. — TOLÈDE.
FENÊTRE DU PALAIS DE FUENSALIDA.

culier les palais des principaux personnages de la cour de Castille, et il subsiste des restes assez importants de plusieurs d'entre eux. Tel est, par exemple, l'ancien palais des marquis de Malagon, plus connu à Tolède sous le nom de Casa de Mesa, où un théâtre avait jadis succédé à un couvent de Carmes. La décoration en stuc d'une grande salle de ce palais s'est assez bien conservée, malgré les destinations



FIG. 16. — SÉVILLE, ÉGLISE D'OMNIUM SANCTORUM.

variées qu'avaient pu lui donner des locataires aussi différents. Elle est unique à Tolède par l'absence complète du décor épigraphique où se marquait en général, par l'emploi presque indifférent de l'arabe, de l'hébreu, du latin et de l'espagnol, le caractère composite et éclectique de la civilisation castillane au temps d'Alphonse le Sage et de Pierre le Cruel.

Cet art mudéjar d'origine andalouse a été répandu bien au delà des limites atteintes jadis par l'Islam dans la péninsule, bien au delà des limites de l'art mudéjar populaire. A Burgos, par exemple, la ville gothique d'Espagne par excellence, des artistes musulmans

ont travaillé, au XIII^e siècle, au monastère royal de Las Huelgas, et les chapelles qu'ils y ont alors édifiées, les plafonds et les portes qu'ils y ont décorés contrastent de façon étrange avec l'église ou la salle capitulaire élevées dans le plus pur style français pour les religieuses cisterciennes du même couvent.

IV

Avec l'avènement d'Henri de Transtamare et de la dynastie des « Rois Nouveaux » commence dans l'histoire de la Castille une période où l'anarchie intérieure, l'incapacité des souverains et les guerres civiles ont eu des conséquences de plus en plus désastreuses ; et l'histoire artistique reflète alors, comme toujours, les événements politiques. L'architecture militaire prend une importance prépondérante : les fortifications des villes sont refaites ; les grands seigneurs se font construire hors des villes de puissants châteaux forts où la décoration intérieure apporte seule une note riante ; dans les villes mêmes, les résidences

royales et les demeures des principaux personnages sont de véritables forteresses où l'on peut braver l'émeute ou se mettre en rébellion déclarée. En même temps l'art mudéjar de cour se transforme : les relations avec l'Andalousie n'ayant plus le même caractère, l'architecture et la décoration cessent de s'inspirer aussi purement de celles des palais andalous, et un renouveau d'influences gothiques apparaît en Castille après les bandes venues d'au delà des monts à la solde d'Henri de Transtamare. Vers la fin du ^{xiv}^e siècle et pendant la plus grande partie du ^{xv}^e, l'art mudéjar est une véritable synthèse d'art gothique et d'art mauresque où les techniques et les formes s'associent étroitement dans des proportions très diverses pour donner d'étranges combinaisons qui ne sont le plus souvent pas sans charme.

Une des œuvres les plus célèbres de cet art est, à Tolède, la fameuse Puerta del Sol. Sous sa forme actuelle elle paraît due surtout à l'archevêque Pedro Tenorio, mort en 1399, qui fit remettre en état les fortifica-

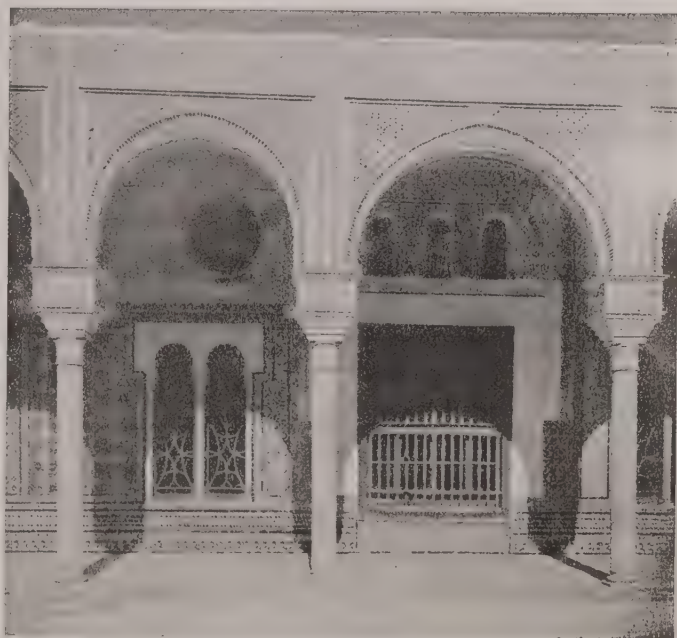


FIG. 17. — SÉVILLE. CASA DE PILATOS.

tions de la ville, relever de ses ruines le château de San Servando, au-dessus du pont d'Alcantara, et restaurer le pont de Saint-Martin qui avait été en partie détruit au cours des luttes entre Pierre le Cruel et Henri de Transtamare. La part de l'art mauresque demeure considérable dans cette belle œuvre d'architecture militaire, comme au reste dans tout l'art mudéjar de Castille, jusqu'à l'époque des Rois Catholiques : des arcs outrepassés brisés ou en plein cintre forment la porte proprement dite où l'on a utilisé les restes d'une construction plus ancienne, et, au-dessus, un grand panneau de briques tapissé d'un réseau d'arcs entrecroisés et polylobés est tout à fait dans la tradition hispano-arabe. A Ségovie, où l'Alcazar royal avait été restauré au ^{xv}^e siècle, certaines parties de l'enceinte ont dû être refaites vers la même époque et présentent une technique très mudéjare. De même, à Burgos, la belle porte de San Esteban est un ouvrage remarquable dont la date exacte est difficile à déterminer, mais où la combinaison de la pierre et de la brique, la forme des arcs, la disposition des claveaux, sont autant de traits caractéristiques de l'architecture militaire des mudéjars castillans.

Les deux Castilles ont conservé un grand nombre de puissants châteaux du ^{xv}^e siècle, à demi détruits pour la plupart et privés maintenant de la délicate décoration mauresque qui donnait à l'intérieur de ces âpres forteresses un peu de la langueur voluptueuse de l'Orient. Une des plus belles parmi tant de belles ruines est celle du château de Coca que s'était fait construire l'archevêque de Séville



FIG. 18. — TOLÈDE. ERMITA DU CRISTO DE LA LUZ.

Alphonse de Fonseca, mort en 1473. Tout hérissé de tourelles et d'échauguettes qui paraissent multiplier les tours de ses deux enceintes intérieures et que relie des chemins de ronde sur mâchicoulis encore assez bien conservés, ce château imposant est entièrement construit en brique, et la couleur en est admirable quand il se détache sur le ciel presque toujours désespérément pur de cette partie de la Castille, brûlé pendant le jour sous une lumière aveuglante, ou

doré par les rayons du levant et du couchant de tons inimaginables dans leur contraste avec les bleus ou les pourpres du ciel.

Dans la décoration intérieure de ces châteaux et de ces palais, le mélange des formes musulmanes et des formes gothiques variait à l'infini. Ségovie a conservé de nombreux restes de ses anciennes demeures du ^{xv}^e siècle, par exemple des encadrements de fenêtres à l'ancien palais dit d'Henri IV, où des éléments flamboyants se répètent indéfiniment ou se combinent dans des médaillons et des cartouches tracés à la mauresque et reliés par des torsades comme les rosaces et les eulogies dans les monuments andalous. De même, à Tolède, on peut comparer à chaque pas ce style un peu hybride du ^{xv}^e siècle avec celui des œuvres de l'époque précédente : c'est ainsi qu'au palais des comtes de Fuensalida on voit des fenêtres gothiques entourées d'un encadrement rectangulaire où le décorateur a fait courir une guirlande de feuillage à peine moins stylisée que celles des frises de la synagogue voisine de Samuel Halévi ou du palais des marquis de Malagon.

V

Après la prise de Grenade, l'art mudéjar de cour a connu pour la dernière fois la faveur des rois et des grands et s'est épanoui dans une ultime floraison où

le retour à la décoration andalouse semble presque une réaction contre la part faite jusque là aux éléments gothiques. Les principaux centres de ce dernier épanouissement de l'art mauresque sont non seulement Grenade, où les Musulmans restent tolérés jusqu'au début du ^{xvii}e siècle, mais encore Séville et Cordoue, et aussi Tolède, où le cardinal Ximénès favorise un véritable renouveau de l'étude de l'Islam et de son influence artistique. C'est ainsi que dans la cathédrale même de cette dernière ville la porte de la Salle capitulaire, construite sur l'ordre du cardinal-archevêque à partir de 1504, a été décorée en 1510 par un certain Bernardino Bonifacio d'un large encadrement de stucs où tout rappelle l'ornementation mauresque. Et la même inspiration se marque, à Tolède, dans la plupart des constructions du couvent de San Juan de la Penitencia, également fondé par le cardinal Ximénès, ou, autour de Tolède, à l'Université d'Alcala de Hénarès et à la chapelle de l'Annonciation de la cathédrale de Sigüenza.

A Séville, plusieurs palais sont des imitations manifestes de ceux de Grenade. Tel le palais des ducs d'Albe (Casa de las Dueñas), ou celui des ducs de Tarifa (Casa de Pilatos), dont le style bâtard n'est pas sans analogie avec celui d'aménagements exécutés alors dans l'Alcazar de Pierre le Cruel ou dans l'Alhambra des souverains nasréides, mais où est surtout visible le désir de pasticher les plus somptueux palais mauresques du ^{xiv}e siècle. Dans ce palais des ducs de Tarifa, terminé seulement en 1533, une partie de la décoration intérieure, en particulier quelques portes, les colonnes, la fontaine, provient de Gênes où des artistes italiens avaient été chargés de l'exécuter. Bientôt, la mode nouvelle de la Renaissance italianisante, et plus encore l'austérité de la Contre-Réforme, allaient triompher définitivement de cet art mujéjar que l'art gothique avait été impuissant à supplanter. Mais si les formes mêmes de l'art mauresque étaient désormais condamnées à disparaître en Espagne, son esprit et ses techniques devaient y revivre plus puissants que jamais au ^{xviii}e siècle, et s'y maintenir dans la tradition populaire jusqu'à nos jours.

E. LAMBERT.



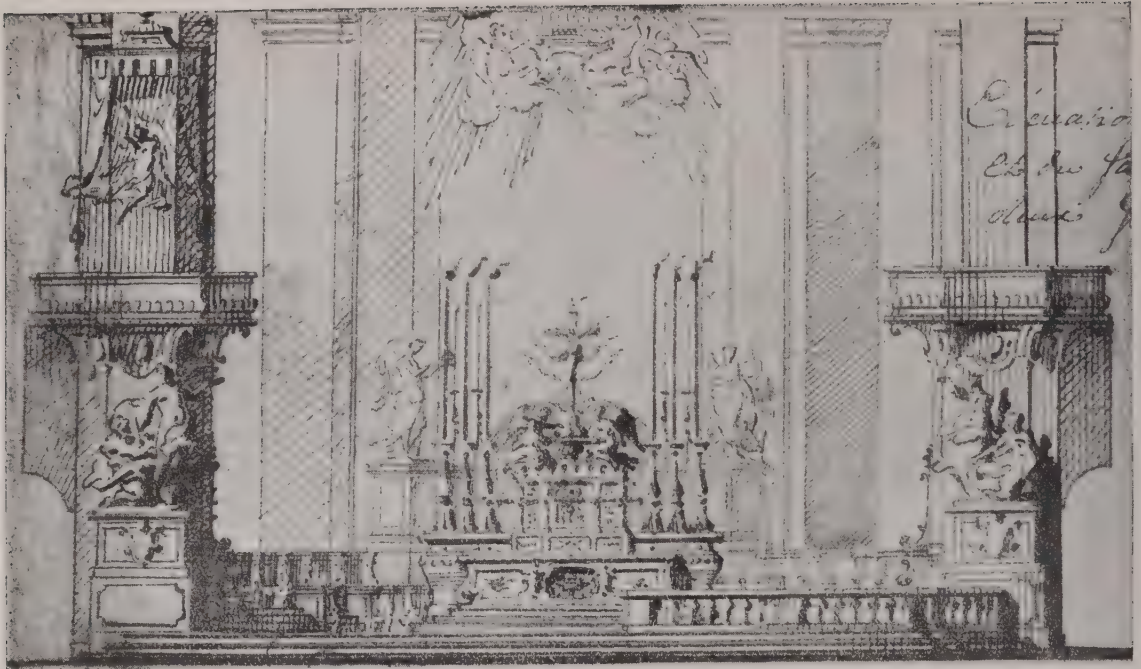


FIG. I. — OPPENORD. ÉLEVATION DE LA FACE DU CHŒUR ET DU SANCTUAIRE AVEC LES DEUX JUBÉS.
(Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.)

OPPENORD ET L'ÉGLISE SAINT-SULPICE

QUAND, en 1719, M. Languet de Gergy, curé de Saint-Sulpice, reprit les travaux de la construction de son église, interrompus depuis 1678, Gittard, qui en avait dressé les plans, était mort depuis longtemps. Ses plans, que les marguilliers avaient fait graver pour qu'on pût fidèlement les suivre, existaient toujours ; encore était-il besoin d'un architecte pour les faire exécuter. Avec le sens merveilleux qui lui fit choisir pour peintre Lemoine, encore inconnu, et pour sculpteurs Bouchardon et les Slodtz, il choisit son paroissien Gilles-Marie Oppenord, architecte depuis un an au moins, et directeur des bâtiments et des jardins de son autre paroissien, le duc d'Orléans. Il était sûr, par là, d'être agréable au Régent, de qui il allait solliciter l'autorisation d'une loterie. Oppenord devait rester son architecte jusque vers 1731.

« Il dressa, dit Simon de Doncourt dans ses *Remarques historiques sur l'église de Saint-Sulpice*, les nouveaux plans de tout ce qui restait à bâtir et à orner : on les a suivis pour la nef, les bas côtés, les chapelles, les deux tambours, le maître



FIG. 2. — OPPENORD, CROISÉE DU PORTAIL DE SAINT-SULPICE. (Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts)

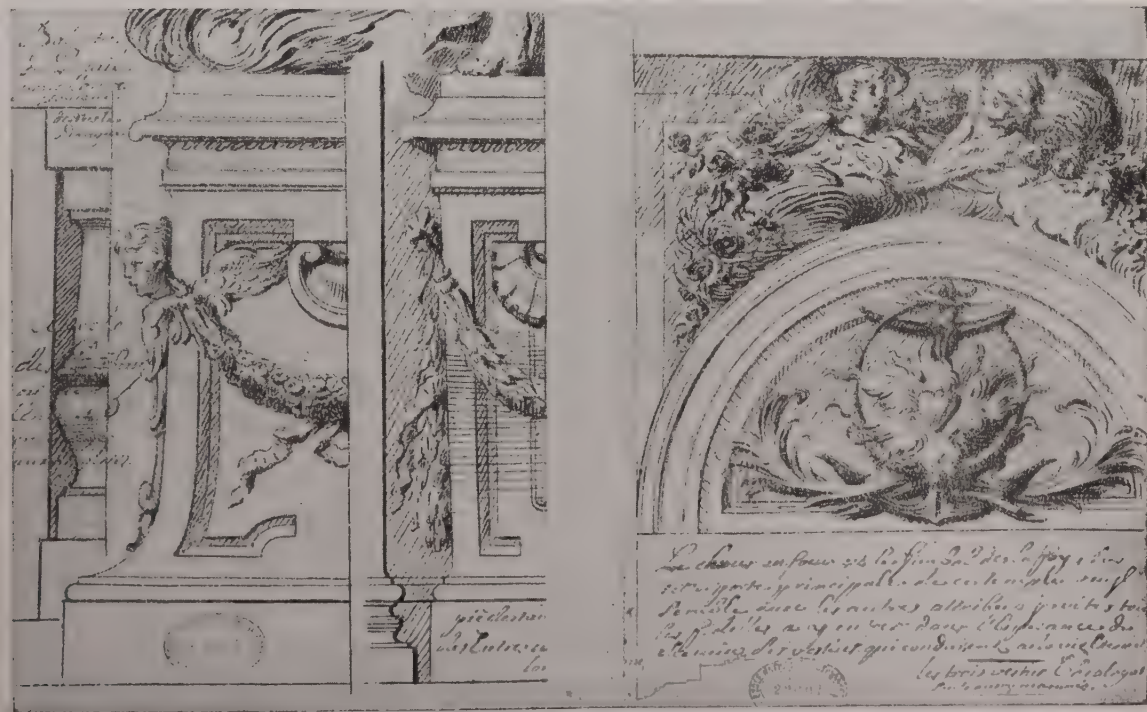


FIG. 3. — OPPENORD, DESSINS POUR DES BALUSTRES, DES AUTELS ET DES PIÉDESTAUX. (Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.)

FIG. 4. — OPPENORD, DESSIN POUR LE TYMPAN DE LA PORTE PRINCIPALE DE SAINT-SULPICE. (Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.)

autel... » Nouveaux, non ; mais simplifiés seulement dans l'ornementation, le seul changement important ayant été de supprimer le dôme que Gittard eût voulu élever au centre de la croisée, et de le remplacer par une calotte surmontée d'une sorte de campanile comme celui qu'on voit à Saint-Louis de Versailles ; modi-

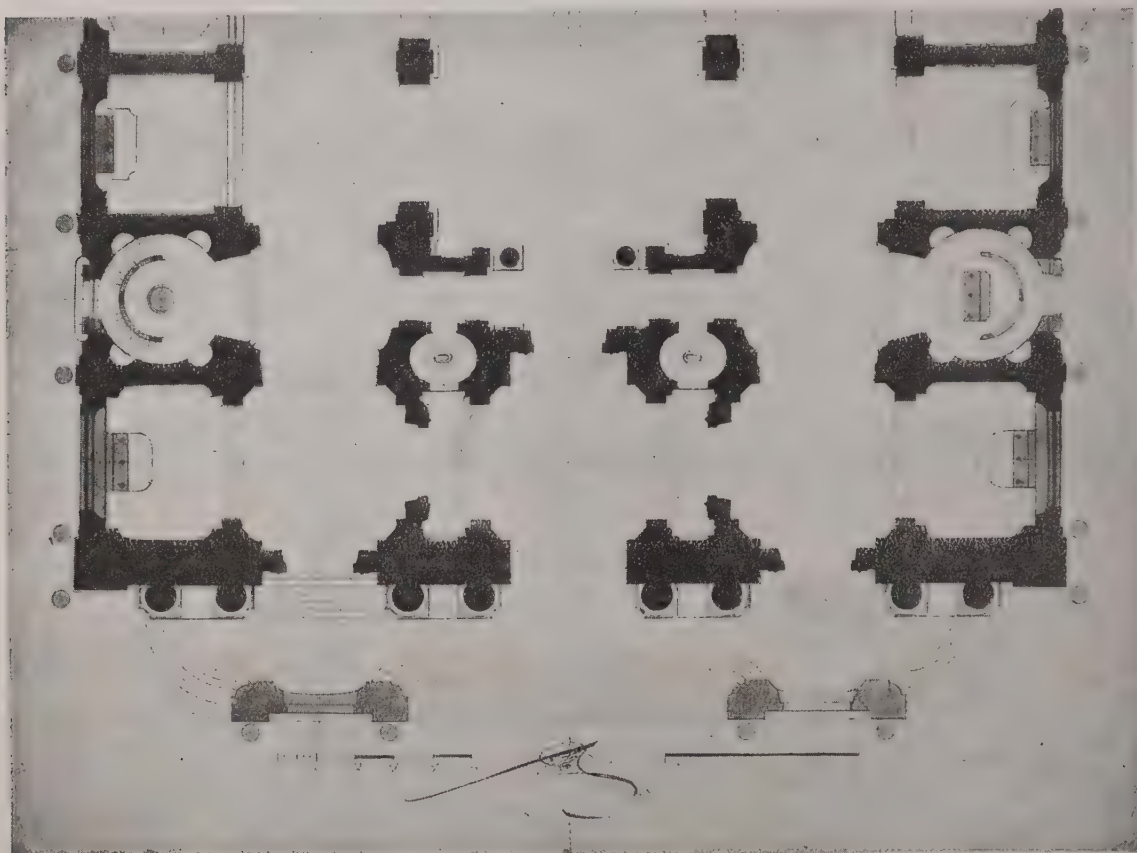


FIG. 5. — OPPENORD. PLAN DE LA FAÇADE ET DE LA PREMIÈRE TRAVÉE DE LA NEF DE L'ÉGLISE SAINT-SULPICE.
(Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs.)

fications qui ne nuisent pas à la belle unité de l'intérieur de Saint-Sulpice, et que seul un œil exercé peut reconnaître.

Gittard avait-il laissé des plans pour le grand portail ? Il n'y a pas lieu d'en douter. En tout cas, il en fit au moins un, puisqu'en 1753, alors que Servandoni avait déjà exécuté une partie du sien, le *Mercure de France* écrit : « La nef doit être terminée par un grand portail qui aura trois ordres : les deux premiers seront ornés chacun de huit colonnes, et le troisième de quatre seulement ; aux extrémités de ce portail seront deux tours carrées qui serviront à mettre de grosses cloches. Ces tours, qui auront près de 33 toises de hauteur (68 mètres environ), seront couronnées par un petit dôme ; le tout sur les dessins du célèbre Oppenord »

(il était mort en avril 1742). En réalité, il en a fait trois avant de s'arrêter à un quatrième. Nous les avons longtemps et vainement cherchés, quand M. Georges Huard eut la bonté de nous apprendre qu'ils étaient à la Bibliothèque des Arts décoratifs (dessins originaux, classement provisoire), sauf le premier.

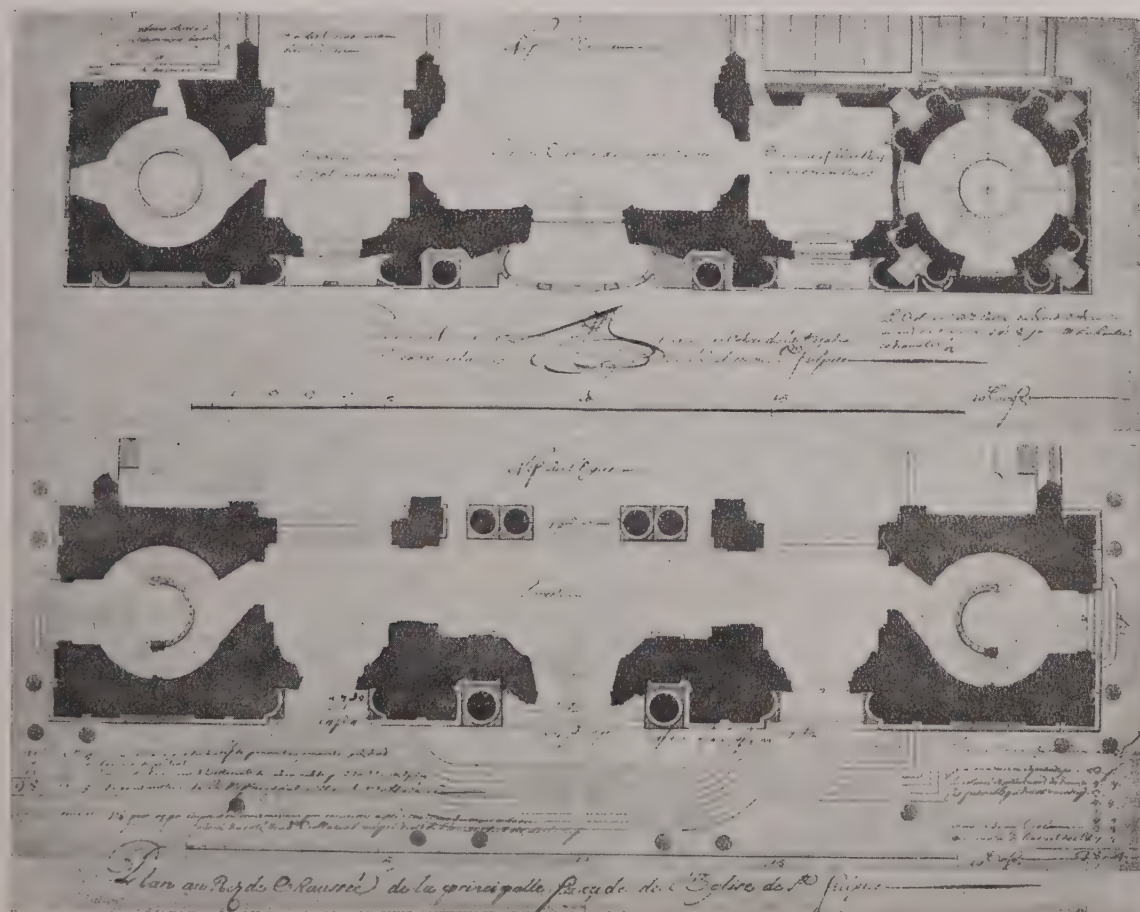


FIG. 6. — OPPENORD. PLAN DU DEUXIÈME ET DU TROISIÈME ORDRE DE LA FAÇADE.
PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE DE LA PRINCIPALE FAÇADE DE L'ÉGLISE SAINT-SULPICE.
(Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs.)

Celui-ci se trouve au Musée Carnavalet. C'est un plan par terre, étroitement apparenté aux trois qui suivent, mais plus ancien. En effet, on y voit figurer les constructions dont n'était pas encore débarrassé le parvis de l'ancienne église. Le premier des trois qui se trouvent aux Arts décoratifs est aussi le plan par terre d'une façade et des premières travées de la nef. Le second porte cette mention : « Plan du rez-de-chaussée de la principale façade de l'église de Saint-Sulpice. » Ce portail, un porche et les premières travées de la nef. On lit en outre sur la feuille qui le contient : « le plan du deuxième et du troisième ordre de la

façade et des parties relatives à l'église de Saint-Sulpice. » On y voit « la grande tribune destinée à l'orgue » et, dans des espèces de pavillons entre les tours et

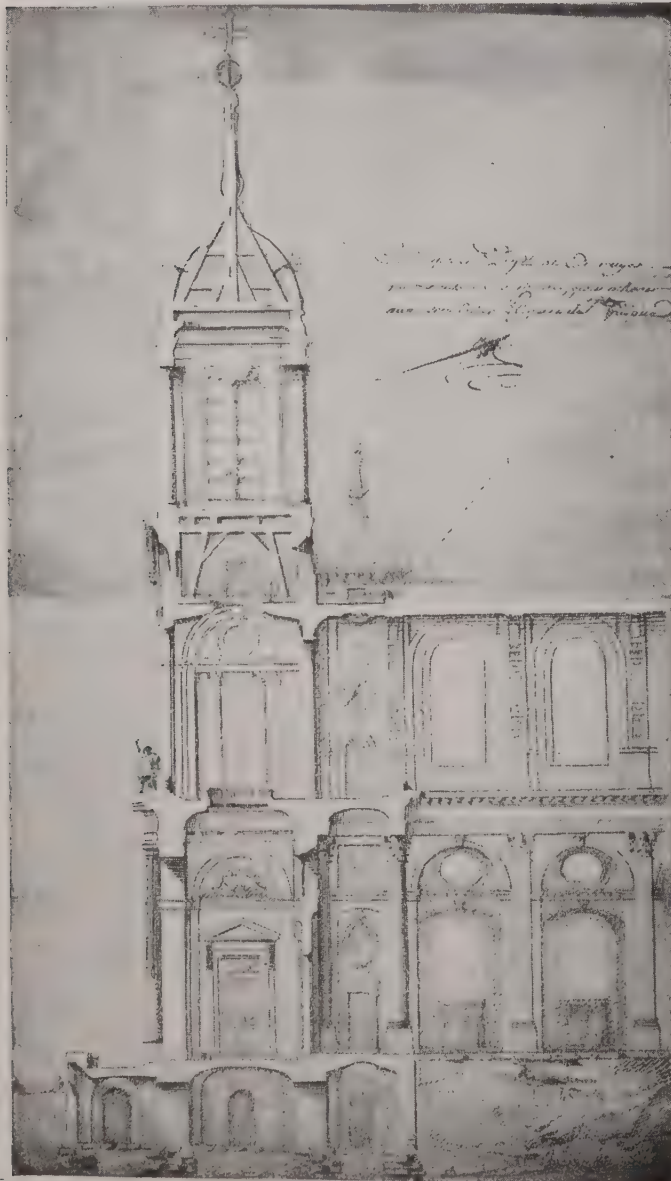


FIG. 7. — OPPENORD. PLAN ET PROFIL DES OUVRAGES QUI RESTENT À CONSTRUIRE POUR ACHÉVER DANS SON ENTIÈR L'ÉGLISE SAINT-SULPICE.
(Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs.)

la nef, des « tribunes, salle et chambre » destinées à loger des employés. La façade est précédée d'un perron de huit marches nécessaire pour racheter la différence de niveau entre le sol de la place et le pavé de la nef ; elle est percée de trois portes et flanquée de deux tours carrées. Au rez-de-chaussée de celles-ci sont deux salles rondes où l'on pénètre et du côté du porche et du côté de la rue. Elles contiennent un escalier en vis qui dessert les différents étages et services de la façade et de l'église. Entre le mur de la façade et la nef se trouve un porche avec un rez-de-chaussée et deux étages ; il ouvre sur les trois nefs par trois portes ; celle du milieu, très large, est partagée en trois parties par deux colonnes corinthiennes identiques à celles qui ornent le mur intérieur des portails du transept, et qui portent la tribune de l'orgue ; elles sont placées à l'alignement des deux premiers piliers de la nef.

« Coupe et profil des ouvrages qui restaient à construire pour achever, dans son entier, l'église de Saint-Sulpice » ; c'est le titre du dernier plan auquel Oppenord s'arrêta. Nous n'en avons pas le plan par terre,

mais seulement la coupe en longueur, admirablement dessinée à l'encre rouge, comme Oppenord savait le faire, des deux premières travées de la nef, des deux

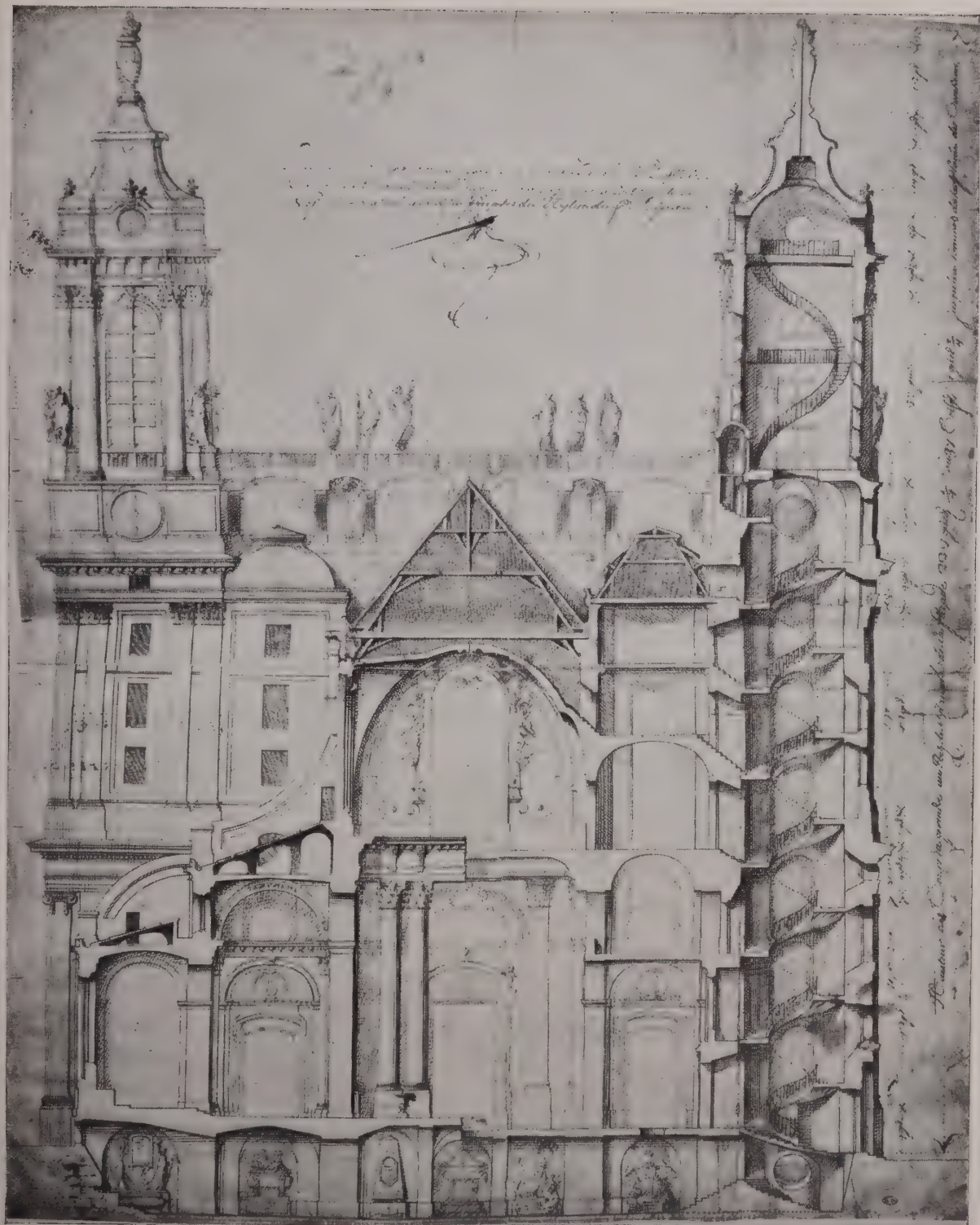


FIG. 8. — OPPENORD. ÉLÉVATION DU PAREMENT OPPOSÉ À LA GRANDE FAÇADE DE SAINT-SULPICE.
(Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs.)

porches et du mur de façade. On y voit la coupe du porche qui est à l'entrée même de la nef, la tribune de l'orgue, portée par quatre colonnes, la coupe du porche proprement dit, séparé de l'autre par un léger mur, et s'étendant comme le porche actuel (Servandoni s'en est souvenu) entre les salles rondes, sous les deux tours,



FIG. 9. — OPPENORD. A GAUCHE : AUTEL DES FÊTES DANS L'AXE DU MILIEU DU ROND-POINT. A DROITE : AUTEL DU SAINT-SACREMENT, ADOSSÉ A L'AUTEL DES FÊTES. (*Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.*)

au rez-de-chaussée ; au-dessus, la coupe de la tribune de l'orgue, un ovale allongé avec de belles colonnes corinthiennes, cannelées aux extrémités ; motif que répète la décoration des transepts ; la coupe des campaniles avec leur beffroi et les calottes surmontées d'une torchère qui les achèvent ; la coupe du mur de façade, dont on ne voit que les deux colonnes doriques, cannelées aux deux tiers (celles de Servandoni ne sont donc pas une nouveauté), qui encadrent la porte principale et deux statues assises au-dessus de ces colonnes ; au-dessous, un fronton, porté sans doute par des colonnes ioniques, dont un dessin de lui, conservé à la Bibliothèque des Beaux-Arts donne le modèle — son modèle et celui de Scamozzi, qu'il oppose au modèle de Michel-Ange. Sous le fronton s'ouvre une fenêtre semblable à toutes celles de l'église ; au-dessus du fronton, comme à Saint-Pierre de Rome, un attique, sans doute avec des fenêtres surmontées de statues groupées trois par trois. Sous le perron et les porches, mais là seulement, une crypte de trois travées, dont la première porte le perron et aux murs de laquelle sont adossés des tombeaux.

Outre cette coupe en longueur, il y a une coupe en largeur : « l'élévation du parnement opposé à la grande façade et profil des tours tribunes et logements, à la tête de la nef, le tout adossé à ladite façade de l'église de Saint-Sulpice... hauteur des tours à prendre au rez-de-chaussée de la façade, deux cents vingt trois pieds un quart, jusqu'au sommet de la plaine des torchères. » On y voit que les deux tours sont ornées, aux angles du rez-de-chaussée, de pilastres d'ordre ionique, et, au second ordre, de pilastres corinthiens accouplés, entre lesquels sont des tables où s'ouvrent les fenêtres qui éclairent les escaliers ; au-dessus de leur entablement, un massif carré porte l'étage qui contient le beffroi ; cet étage est octogone ; sur quatre des côtés, une grande fenêtre partagée par un meneau ; aux coins des quatre autres, des colonnes corinthiennes

avec, entre elles, des statues debout (Chalgrin s'en souviendra). Entre les deux campaniles se trouve un attique, séparé en compartiments par des pilastres cannelés, entre lesquels deux énormes mascarons font l'office de gargouilles. A l'intérieur, on voit, au premier plan, la tribune de l'orgue (dont Servandoni se souviendra), portée sur quatre colonnes corinthiennes accouplées, auxquelles sont fixés les bénitiers ; au second plan, les trois portes ornées qui donnent accès dans les trois nefs ; au-dessus de la tribune de l'orgue, une fenêtre pareille aux autres fenêtres de l'église, ornée de trophées semblables à ceux que les Slodtz ont sculptés autour des fenêtres des transepts. Cette coupe montre, enfin, que lorsqu'il fit ce projet, Oppenord comptait couvrir les nefs latérales et les chapelles de dalles, comme avait fait Gittard autour du chœur. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé l'élévation de la façade et nous ne pouvons, dès lors, qu'entrevoir ce qu'eût été le grand portail.

La Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts conserve une série de dessins d'Oppenord qui nous donnent certains détails étudiés en vue de la décoration du grand portail. Le premier représente une « grande croisée intérieure à revers de celle du portail ». Le dessin de cette croisée porte la note « bon ». Cependant Oppenord ne s'y arrêta pas, puisqu'un autre dessin nous montre une « croisée du portail à laquelle je me fixe comme plus convenable » ; et « un raccord de la grande porte intérieure avec celle du portail et portion de la tribune » ; une seconde porte, outre le dessin de la croisée « plus convenable » ; un « profil de la porte ci-contre » ; et des « cartouches et couronnements de la grande porte ». Vient ensuite le dessin des « balustres du portail pour l'ordre ionique dessus le dorique » ; et « le piédestal des entrecolonnements » ; puis le dessin du trophée sculpté qui doit surmonter la principale porte : « le chœur (*sic*) de fœu est le symbol de la foi sur cette porte principale de ce temple où il semble, avec les autres attributs, inviter les fidèles à y entrer, dans l'espérance du chemin des vertus qui conduisent à la vie éternelle ; les trois vertus théologiques sont aussi

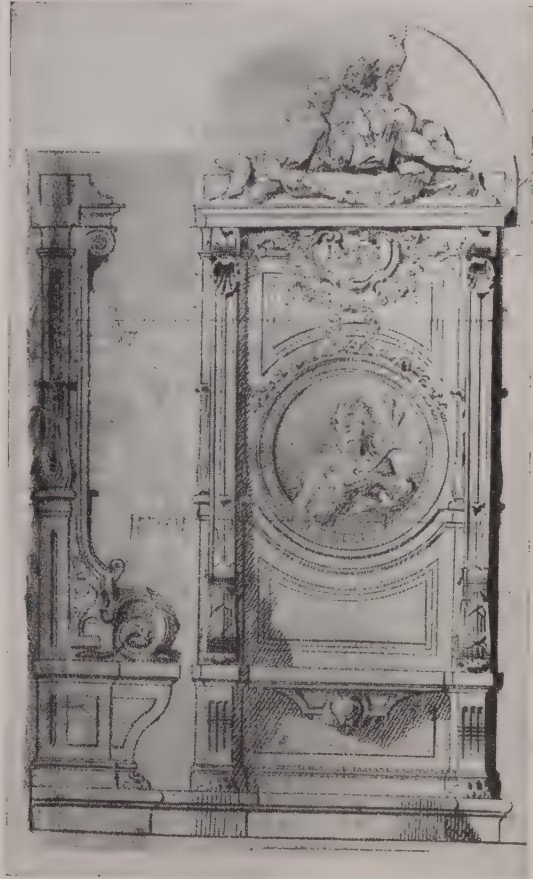


FIG. 10. — OPPENORD. ÉLEVATION ET PROFIL DES STALLS DE L'ÉGLISE SAINT-SULPICE.
(Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.)

marquées », sans doute par l'ancre et les flammes. Une quatrième feuille contient : « la croisée du second ordre... neuf pieds au moins » et le dessin de deux statues debout, « Notre Seigneur et la Sainte Vierge », variante sans doute des deux statues

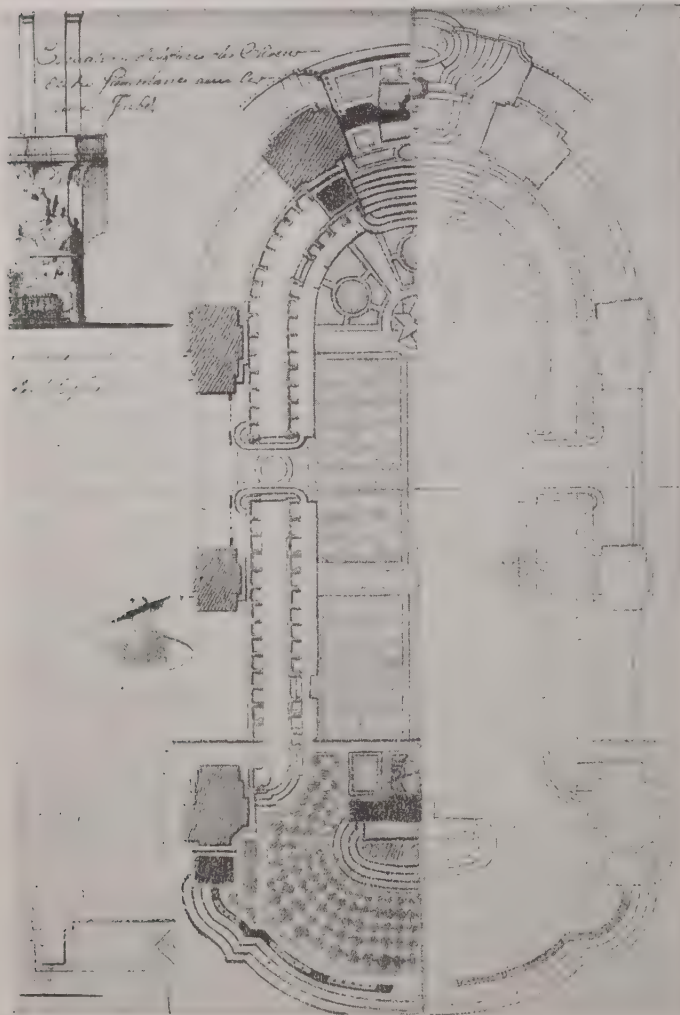


FIG. II. — OPPENORD. PAVEMENT DU CHŒUR DE L'ÉGLISE SAINT-SULPICE.
(Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts.)

que la coupe nous a montrées assises au-dessus de l'entablement des colonnes encadrant la porte principale. Une cinquième, enfin, contient les dessins des « trophées de la tribune, en symboles pris dans la Passion, placés dans l'intérieur du portail de l'église », et des trophées, répliques de ceux de la croisée du portail.

Oppenord, nous le verrons bientôt, exécuta l'ameublement complet du chœur et du sanctuaire de Saint-Sulpice. Pourquoi n'en a-t-il pas construit le portail ? C'est le secret de M. Languet, qui, à part quelques lettres à son frère, l'archevêque de Sens, dont une lui donne quelques détails sur la construction de l'église, n'a laissé, à notre connaissance, aucun écrit. Est-ce parce que, comme le pense M. Huard, M. Languet fut très mécontent que la coupole dont, à défaut du dôme projeté par Gittard, il avait chargé la croisée, dût être démolie en mai 1731, quatre ans après la pose de la clef

de voûte ? Est-ce parce que le goût commençait à changer et que M. Languet aurait été émerveillé par le projet de portail que lui présenta Servandoni ? Si remarquable que soit la façade actuelle de Saint-Sulpice, qui, d'ailleurs, sauf le rez-de-chaussée, le premier ordre, est fort différente de celle dont il avait présenté le plan à M. Languet, nous regrettons qu'on n'ait pas construit celle d'Oppenord et qu'une fois de plus, à Paris, un des plus beaux monuments n'ait pas été achevé sur les plans primitifs.

Oppenord a non seulement terminé la nef de Saint-Sulpice, donné le plan de sa façade, il a donné au chœur et au sanctuaire un ameublement digne d'eux et qui a subsisté jusqu'à la Révolution.

L'œuvre de Meissonnier contient le projet d'un autel qu'il voulait construire au fond du chœur, dans la dernière arcade ; nous ignorons s'il y avait joint un

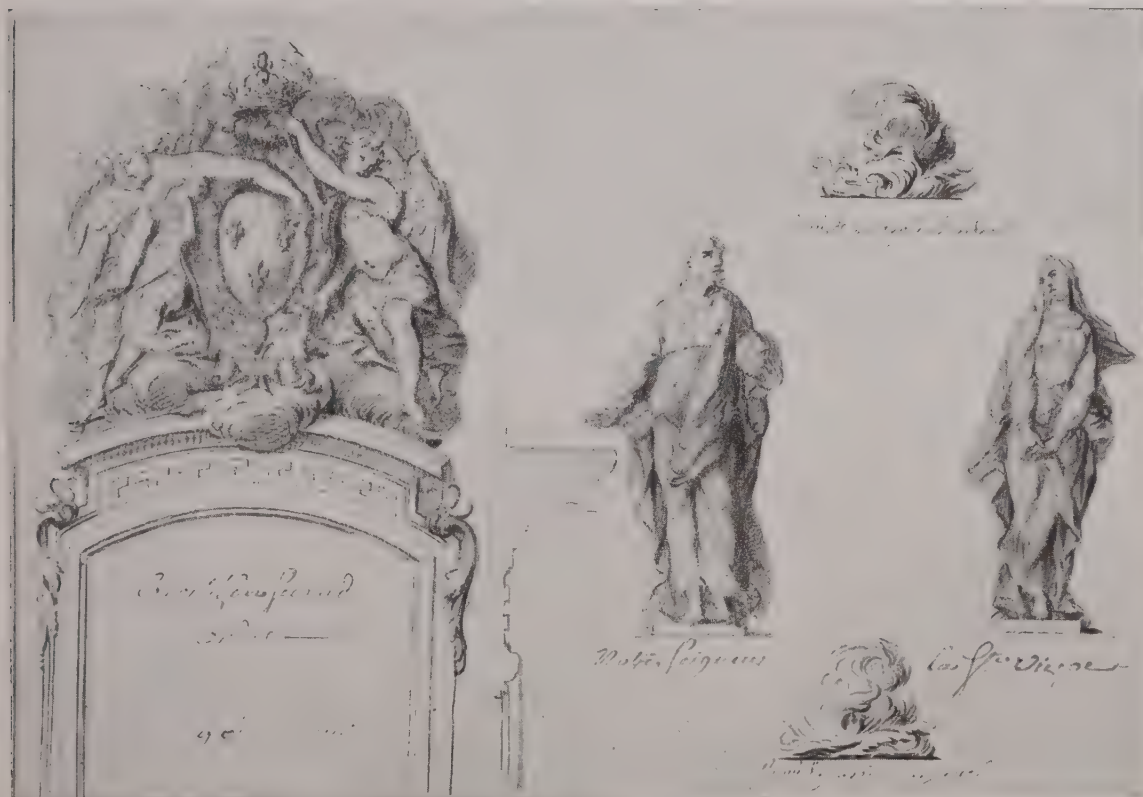


FIG. 12. — OPPENORD. PROJETS POUR SAINT-SULPICE. (Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.)

projet d'ameublement pour le chœur lui-même. En tout cas, Oppenord était l'architecte de M. Languet et il aimait trop son œuvre pour ne pas rêver de lui donner l'ameublement qui lui manquait. Nous savions qu'un dessin du maître-autel qu'il avait fait pour Saint-Sulpice avait figuré, il y a une quarantaine d'années, dans la vente de la collection Bérard, de Chinon. Nous l'avions vainement cherché quand M. Huard nous signala les dessins d'Oppenord à l'École des Beaux-Arts (D. I. 14). Nous y trouvâmes non seulement le dessin de l'autel, mais le « Plan de toutes les parties qui composent le chœur et le sanctuaire de l'église de Saint-Sulpice ». La feuille contient, en outre, les indications suivantes : « Élévation de la face du chœur et du sanctuaire avec les deux jubés ». Le maître-autel, vu de face, s'y détache sur un second autel, l'autel « des Ferries » (pour feries, jours non solennels)

dans l'arc du fond du sanctuaire. « Adossé à cet autel, du côté du collatéral, en face de la chapelle de la Sainte Vierge », aurait été l'autel du Saint-Sacrement. Ce double autel eût été flanqué de deux anges, dont l'un nous est montré. « Un des anges en pied présentera les cinq pains de proposition et l'autre des vases de parfums mêlés pris dans l'Exode » ; entre les deux était un retable commun à l'un et à l'autre, portant un chandelier à sept branches. On voit encore, au-dessus de cet autel, la tribune que Gittard avait construite dans le haut de l'arcade et qui fut détruite en 1727 ; l'orgue doré, sans doute, y avait été placé au milieu d'une grande gloire dorée également.

Autour du chœur, Oppenord plaça cent dix stalles, vingt-neuf hautes et vingt-six basses, de chaque côté, disposées autrement qu'aujourd'hui puisque l'entrée du chœur était placée entre le second et le troisième pilier. Il donne le dessin de deux stalles séparées des autres (celles sans doute du curé et du supérieur du séminaire de Saint-Sulpice). Ce sont deux petits trônes ; près d'elles partent les deux escaliers qui tournaient autour des piliers pour aboutir aux deux jubés ou tribunes projetées. A cette époque, on détruisait partout les anciens jubés qui fermaient les entrées des chœurs. Oppenord voulait tourner la difficulté en suspendant aux piliers des tribunes comme on en voit, par exemple, au dôme de Milan. Ces jubés devaient surplomber deux groupes, et nous avons le « profil de face d'une statue à l'entrée des stalles et partie du marchepied ». Il n'était pas non plus question de dossiers pour les stalles, comme à Notre-Dame, car ceux-ci auraient caché et obscurci le chœur. Nous avons encore un « profil et face d'une stalle à l'entrée des stalles ». Enfin, Oppenord donne le dessin d'un pavé simple et riche pour le sanctuaire et le chœur : il se composait de trois parties ; une première, en demi-cercle, devant le maître-autel, composée de cercles, de losanges noirs ou bleu turquin et noir ; une seconde, en losanges blancs et noirs s'étendant jusqu'à la troisième, formant un demi-cercle devant l'autel des fêtes, partagée en compartiments par un chemin au milieu et des bandes transversales. Enfin le sanctuaire était séparé de la nef par la balustrade à balustres de bronze doré, surmontés d'un appui de marbre bleu turquin.

A défaut du dessin du maître-autel de la collection Bérard, voici la description qu'en donne le *Mercur*, mars 1725 : « Cet autel sera à la romaine, mais sans colonnes ni baldaquins... la forme de l'autel dont la matière doit être d'un marbre bleu turquin des plus rares que M. le Curé a fait venir de Gênes, représentera une manière de tombeau à quatre faces ; sa longueur sera d'environ dix-sept pieds. Le bas de cet autel aura quelque chose de singulier et d'unique dans son espèce ; il sera creusé dans toute son épaisseur avec deux ouvertures : l'une du côté du chœur, l'autre du côté de la nef ; elles seront fermées chacune d'une glace à travers laquelle on verra une urne de porphyre, qui contiendra plusieurs reliques de martyrs. Tout le marbre qui formera le corps de l'autel sera orné de plusieurs ouvrages de bronze doré d'or moulu, sur les dessins de M. Oppenort qui a aussi

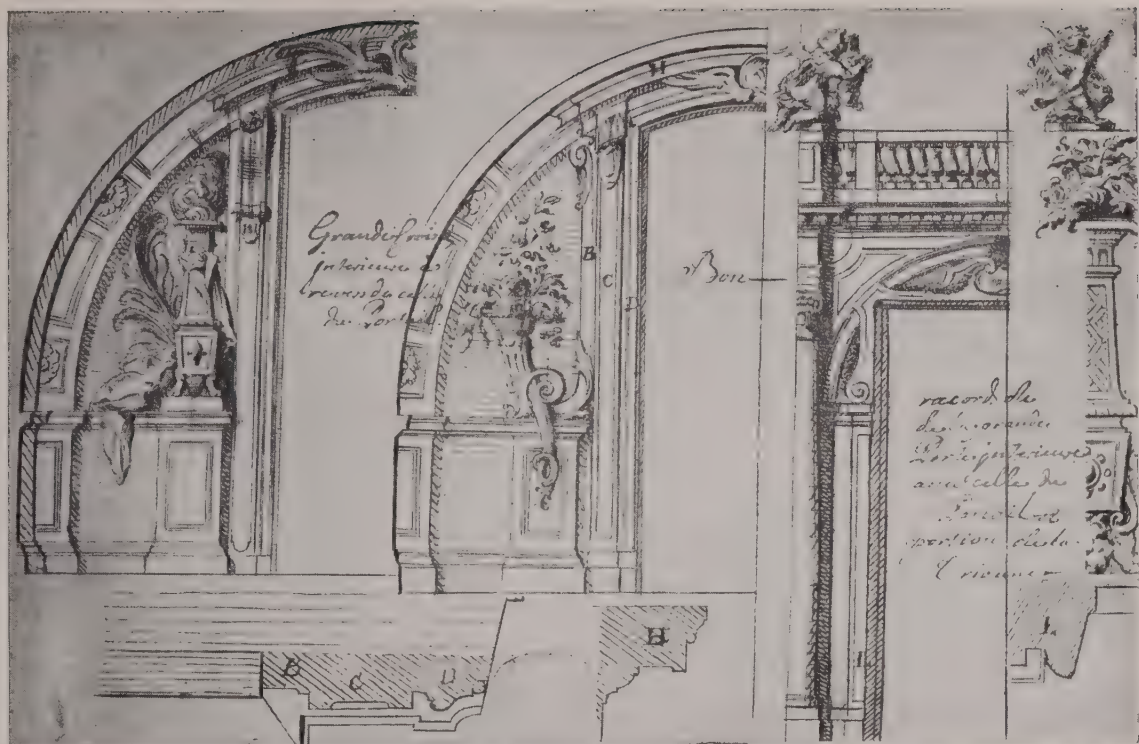


FIG. 13. — OPPENORD. PROJETS POUR SAINT-SULPICE. (Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.)

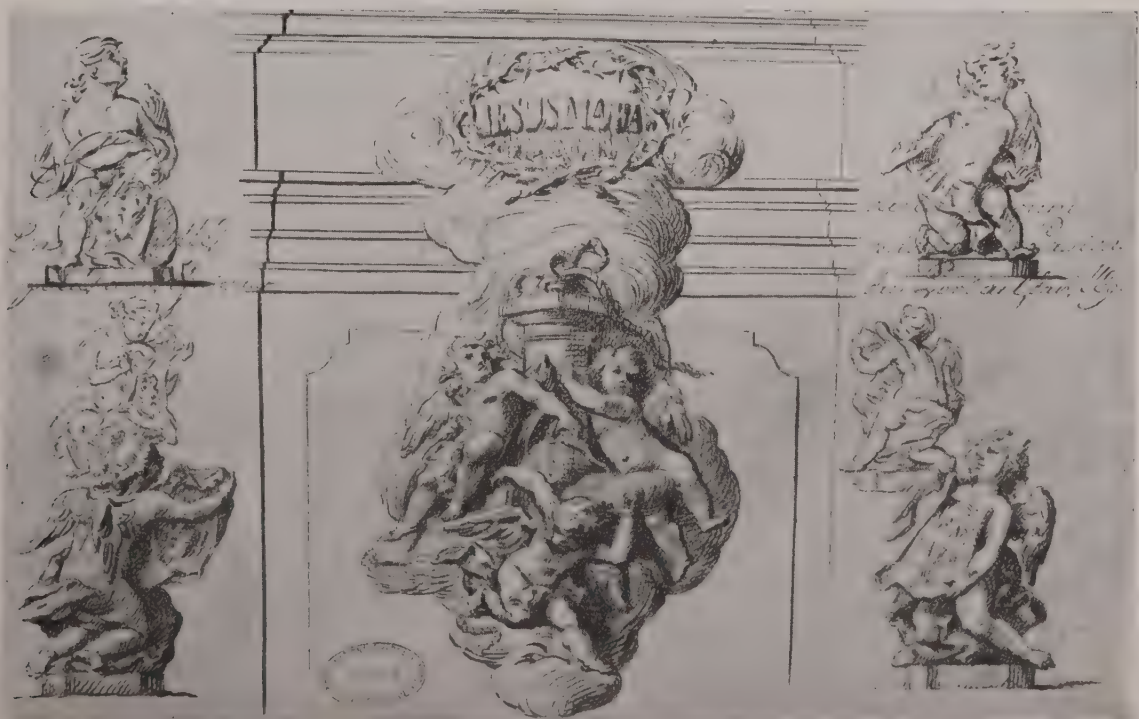


FIG. 14. — OPPENORD. PROJETS POUR SAINT-SULPICE. (Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.)

donné tous les dessins de cet autel sur les projets de M. le Curé. Le tabernacle, de figure carrée, sera de bronze d'or moulu enrichi de pierreries ; il représentera l'arche d'alliance caractérisée par les anneaux qui servaient à la porter et par une couronne d'or qui règne tout autour. Au-dessus du tabernacle sera aussi une table en bronze doré, figure du propitiatoire, soutenue par deux anges de bronze doré de grandeur humaine et prosternés en posture d'adorateurs, car le Saint Sacrement sera exposé tous les jours de solennité. Dans les jours ordinaires, on mettra à la place une grande croix de bronze doré, dans le même goût et de la même matière que les chandeliers, lesquels seront en tout temps sur cet autel, posés sur un simple gradin. L'autel et le gradin seront ornés d'agate, de jaspe d'Orient et d'autres pareilles pierres de couleur artistement diversifiées et mises en œuvre... »

Oppenord eut le bonheur de réaliser tout ce qu'il avait projeté pour l'ameublement du chœur. Mais, à la Révolution, tout fut détruit, les marbres et le bronze furent enlevés. Quant aux stalles, nous ne savons ce qu'elles sont devenues : sont-elles dans quelque église, comme celles de l'abbaye de Penthemont et de l'abbaye de Saint-Denis sont aujourd'hui à Saint-Sulpice ? Si, aujourd'hui, de l'œuvre d'Oppenord subsistent la balustrade du sanctuaire et le pavé, c'est grâce à la ligne du gnomon qui les traverse et à l'amphithéâtre de bois construit par Chalgrin pour le culte des Théophilanthropes qui les recouvrit et les préserva.

Cette destruction est regrettable, quand on pense à la valeur de cet ameublement, le seul de cette date à Paris, supérieur à celui dont fut dotée au XVIII^e siècle la cathédrale de Verdun, et quand on le compare à la misère d'aujourd'hui. Il nous reste la consolation de nous le représenter à l'aide des dessins d'Oppenord, publiés ici pour la première fois.

Émile MALBOIS.





THÉODORE CHASSÉRIAU



FIG. 1. — THÉODORE CHASSÉRIAU. PORTRAIT D'ÉTIENNE CHASSÉRIAU, FRÈRE DU PEINTRE. (Collection de M. le baron Chassériau.)

La personnalité de Théodore Chassériau est une de celles qui exercent le plus d'attraction sur l'historien. Les études qu'elle a inspirées¹ doivent beaucoup à M. le baron Arthur Chassériau qui s'est fait le conservateur, le sauveur en bien des cas, des œuvres de ce grand peintre. C'est grâce à lui que nombre de dessins et de tableaux sont parvenus jusqu'à nous.

On n'a pas oublié l'opiniâtreté avec laquelle il tenta de sauver les peintures décoratives de la Cour des Comptes, ensemble capital pour l'histoire de l'art au XIX^e siècle, et dont on ne saurait trop regretter la perte. Ce qui en subsiste garde de la grandeur, mais de quelle beauté devait être, dans sa fraîcheur première, cette décoration que l'on jugeait couramment digne d'être com-

parée à celle de Delacroix. Or, l'incurie administrative fut toute-puissante après l'incendie de la Cour des Comptes en 1871. Jamais on ne se préoccupa de sauver ce qui pouvait encore être sauvé, c'est-à-dire le panneau de l'*Ordre*, resté à peu près

1. En dernier lieu : Léonce Bénédict, *Théodore Chassériau, sa vie et son œuvre*, manuscrit inédit, publié par M. André Dézarrois, Paris, 1931. 2 vol. in-4°.

intact, la moitié du panneau de la *Paix*, une bonne partie des frises et des soubassements en camaïeu. Il fallut à M. Arthur Chassériau beaucoup d'énergie et d'obstination pour obtenir ce qu'il désirait. Il parvint à intéresser, en 1882, Antonin



FIG. 2. — THÉODORE CHASSÉRIAU. PORTRAIT DE M^{lle} DE C...
(Alger, Musée des Beaux-Arts.)

Proust à la destinée malheureuse de ces peintures. Mais la suppression du Ministère des Arts fit abandonner toute initiative. Il ne fut plus question de rien jusqu'en 1898, année au cours de laquelle les ruines de la Cour des Comptes furent cédées à la Compagnie d'Orléans pour la construction de la gare d'Orsay. On apprit brusquement, avec stupéfaction, que les décorations de Chassériau appartenaient au démolisseur et que celui-ci pouvait en faire ce que bon lui semblait. Faut-il rappeler la vive campagne que menèrent alors la *Gazette des Beaux-Arts* et la *Chronique des Arts* pour soutenir la ferveur du baron Arthur Chassériau ? Elle contribua beaucoup à nous conserver quelques fragments

de l'importante décoration. Sans doute n'était-il pas tout à fait trop tard, mais pourquoi avoir attendu trente ans pour opérer un sauvetage qui, au lendemain même de l'incendie, aurait été autrement efficace ? Les fragments qui nous restent et les études que possède M. Arthur Chassériau nous montrent bien que c'était l'ensemble le plus organique, le plus classique et le plus puissant qu'eût réalisé l'artiste. Le talent de celui-ci y apparaissait dans sa complexité, qui était plus grande qu'on ne le croit généralement. On n'a pas tout expliqué, en effet — il s'en faut — lorsqu'on a parlé du disciple préféré d'Ingres, brusquement attiré par

la passion et le colorisme de Delacroix. La personnalité même du peintre domine singulièrement les influences subies et elle s'affirme rapidement avec une impressionnante autorité ; aussi faut-il le considérer comme doué d'un tempérament original qui, dans ses œuvres représentatives, ne fait penser ni à Ingres ni à Delacroix.

Ce qui frappe dès l'abord et ce que Bénédite a heureusement mis en lumière, c'est l'extraordinaire précocité de Chassériau. Pour bien fixer la place qu'il occupe dans l'histoire de notre peinture, il ne faut pas oublier qu'à peine sorti de l'adolescence il était déjà un portraitiste d'une rare pénétration. Sous ce rapport, on peut sans doute le comparer à Ingres qui, lui aussi, a peint quelques-unes de ses plus belles effigies dans la fougue de sa jeunesse, puisqu'il avait vingt-six ans lorsqu'il campait avec tant de force le portrait de Granet.

Mais Chassériau avait encore plus de flamme intérieure. Le hasard lui avait donné l'occasion de voir, à vingt ans, poser devant lui le Père Lacordaire, et il est remarquable que, si jeune, il ait compris tout ce qu'il y avait d'angoisse dans cette physionomie tourmentée. Inconsciemment il appliquait le grand

précepte de Léonard de Vinci qui veut que l'œil soit la fenêtre de l'âme : car, dans le portrait du prédicateur, le visage est dominé par la puissance d'un regard plein d'une pénétrante gravité. Aucun maniérisme ; aucun souvenir des faciles formules de l'École : Chassériau est entré immédiatement dans la vie d'un grand esprit et d'un grand cœur.

Presque en même temps il peignait le portrait de M^{me} de La Tour-Maubourg qui fit, au Salon de 1841, pendant à celui de Lacordaire. L'ouvrage de Bénédite attire à nouveau notre attention sur cette toile dont on avait presque perdu



FIG. 3. — THÉODORE CHASSÉRIAU.
 PORTRAIT DE LA COMTESSE DE LA TOUR MAUBOURG.
 (Collection de la comtesse de La Tour Maubourg. M. le baron Chassériau.)

le souvenir. Sur un fond de paysage romain, le modèle est représenté de face ; le visage à l'ovale allongé vit entièrement par l'étrange poésie du regard ; il y a beaucoup de lassitude dans les traits, dans la pose du corps et dans les gestes des mains. Un beau ciel méditerranéen éclaire, à l'arrière-plan, des monu-



FIG. 4. — THÉODORE CHASSÉRIAU. DESDÉMONE. (Collection de M. le baron Chassériau.)

ments romains ; c'est là une note rare, d'autant plus précieuse, dans l'œuvre de Chassériau qui ne s'inspire pas souvent de la poésie de la nature. Dès son adolescence, en effet, il semble avoir été irrésistiblement attiré par la beauté d'un regard ou le caractère d'une physionomie. Une de ses premières œuvres est justement un portrait, celui de la marquise de Causade¹, qu'il avait connue à Marseille ; il est encore traditionnel dans son attitude et dans sa facture, mais il révèle déjà une singulière maîtrise, vraiment impressionnante chez un peintre de dix-sept ans.

« Je crois que dans le portrait de la comtesse de La Tour-Maubourg il y a abus d'un système ultra-ingrisme », écrit à Frédéric Chassériau un de ses amis. Aujourd'hui encore on aime à insister sur la profonde influence qu'In-

1. Musée des Beaux-Arts d'Alger.

tuel. Chassériau a conservé certains procédés d'écriture de son maître ; mais la flamme de son tempérament le hausse jusqu'au grand portrait psychologique, celui auquel une pensée, une volonté ou une sensibilité donnent toute sa distinction.

Deux têtes italiennes, qui ne sont que des études¹, ont, si l'on veut, une certaine beauté formelle ingriste, mais les yeux et les plis de la bouche sont chargés de gravité, même de mélancolie, de cette mélancolie qui caractérise déjà la *Suzanne au bain*.

Les œuvres peintes par l'élève d'Ingres portent, malgré tout, la marque de son génie personnel, et à vingt-cinq ans on sent chez lui une grande maturité d'esprit et de cœur. Existence fiévreuse que celle au cours de laquelle il essaie de fixer son idéal féminin ou masculin, idéal qui, en définitive, ne ressemble en rien ni à celui d'Ingres ni à celui de Delacroix.



FIG. 5. — THÉODORE CHASSÉRIAU. INTÉRIEUR DE HAREM.
(Collection de M. le baron Chassériau.)

Faut-il, pour expliquer l'originalité de son tempérament, rappeler son ascendance exotique ? Il est certain qu'elle a son importance. L'âme ardente et passionnée de ce créole devait l'attirer vers les spectacles d'une grande puissance évocatrice. Théophile Gautier, qui avait beaucoup connu Chassériau, disait, à son sujet, que c'était le beau exotique qui était son idéal². N'est-il pas curieux en tout cas de penser que ses premiers dessins d'enfant nous le montrent à la recherche du pittoresque hindou

1. Collection Arthur Chassériau.

2. Théophile Gautier, *L'Artiste*, mars 1857.

et persan : balbutiements naïfs et vivants qui sont ceux d'un imaginaire ¹ ?

Or, si la discipline ingriste fut impuissante à diminuer ce sens de la passion humaine que Chassériau portait en lui, elle ne put davantage combattre ce goût de l'exotisme qui se mêla toujours, dans son œuvre, à l'amour de la beauté antique.

Aussi bien, les contemporains comprirent-ils parfaitement que Chassériau



FIG. 6. — THÉODORE CHASSÉRIAU. PORTRAIT DE M^{me} EUGÈNE PIOT.
(Collection de M. le baron Chassériau.)

était un de ces artistes qui échappent aux classifications. Dans un numéro de l'*Artiste*, de 1848, Arsène Houssaye avait été frappé par la personnalité d'un talent qui, en fait, ne se rattachait à aucune école : « Il ne semble, disait-il, avoir étudié ni avec les Grecs du siècle d'or, ni avec les Espagnols, ni avec les Flamands, ni avec ceux de son pays. On trouve à peine dans sa peinture quelques réminiscences byzantines. Ce n'est donc pas un peintre européen. C'est un artiste d'Orient qui a visité la cour magique de la reine de Golconde. Le soleil indien rayonne sur sa palette. » Théophile Gautier, le voyant peindre, à la fin de sa vie, une *Nativité*, notait « la douceur sauvage, la langueur orientale » qu'il avait su donner à la tête de sa Vierge, sans en altérer cependant le type traditionnellement sacré. Quinze ans plus tôt, ses premières œuvres

offraient, aux yeux du même Gautier, des types demi-orientaux, demi-antiques ².

C'est qu'il y avait chez Théodore Chassériau une inspiration qui allait vers d'autres sources que les sources classiques. Et lui-même, lorsqu'il copiait un beau portrait féminin de Greco, n'indiquait-il pas, d'une façon nette, ses préférences pour un art mystérieux et qui n'est plus latin ?

Aussi ne faut-il pas s'étonner de la place que tiennent dans l'œuvre du peintre

1. Cf. le volume de *Bénédite*, t. I, p. 16.

2. Cité par Henry Marcel, *Théodore Chassériau*, p. 40.

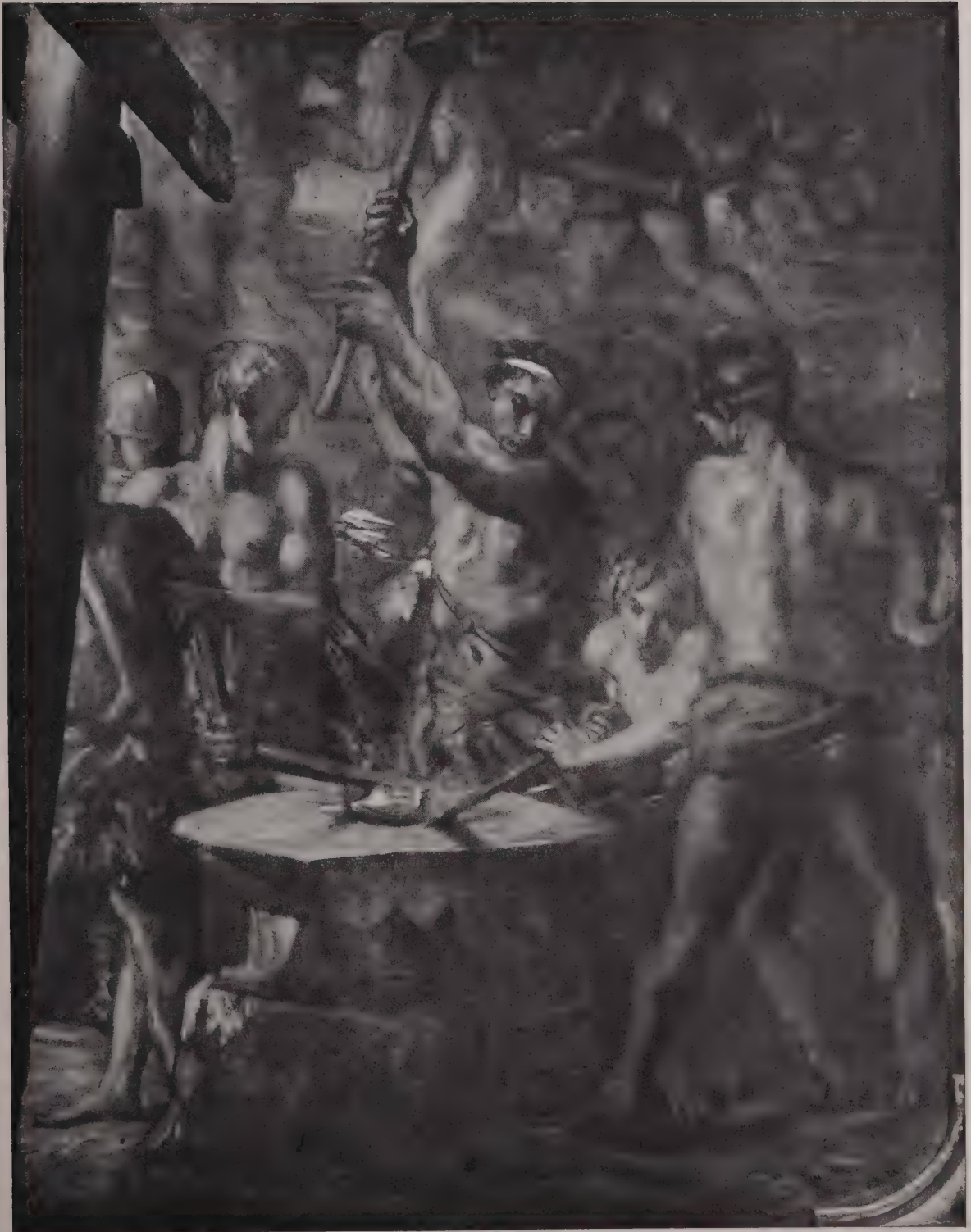


FIG. 7. — THÉODORE CHASSÉRIAU. FRAGMENT PROVENANT DE LA GUERRE. COUR DES COMPTES. (Collection de M. le baron Chassériau.)

les évocations orientales et exotiques. Nous ne saurions revenir sur ce que nous avons déjà dit¹ ; encore devons-nous insister à nouveau sur le charme particulier de cet orientalisme. C'est à vingt-trois ans que Chassériau peint, dans l'*Esther se parant pour paraître devant Assuérus*, un Orient d'une beauté et d'une mélancolie rares. Ici, rien qui ressemble au linéarisme de l'*Odalisque* d'Ingres que con-

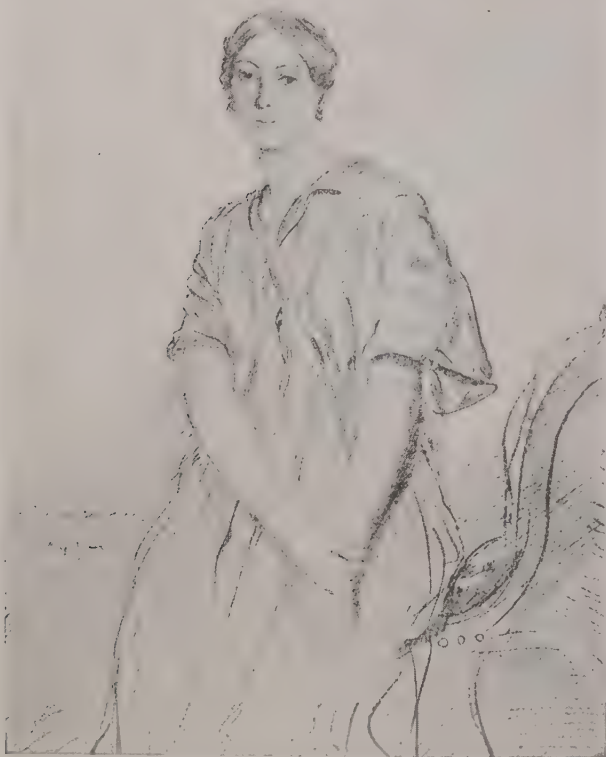


FIG. 8. — THÉODORE CHASSÉRIAU. PORTRAIT D'ALICE OZY.
(Collection de M. le baron Chassériau.)

serve la collection Pereire, ou à l'incomparable vénétianisme des *Femmes d'Alger*. Le type féminin d'*Esther*, avec ses bras un peu courts et potelés, est très personnel à Chassériau, et les yeux de couleur gris-vert semblent chargés d'une étrange mélancolie. C'est d'instinct, peut-on dire, que l'artiste a exprimé un peu du mystère des races exotiques.

Lorsque, plus tard, il fut en contact, pour quelques semaines, avec la civilisation maugrébine, il voulut vraiment pénétrer l'âme de l'Islam. Si on compare ses figures à celles de Delacroix, on leur découvre un accent très particulier : elles révèlent un souci profond de définir, d'analyser la vie intérieure. Les nombreux dessins d'Algérie que possède le baron Arthur Chassériau représentent des physionomies immobiles et des attitudes souvent hiératiques, rappelant certaines créations de l'art byzantin. Ces notations sont personnelles à l'artiste,

tandis que ses études de mouvements se ressentent trop fréquemment de l'influence de Delacroix et de l'état d'esprit romantique.

Chassériau reste, en définitive, un des plus admirables portraitistes du XIX^e siècle. Henri Delaborde disait, dans la *Revue des Deux Mondes*², qu'il se distinguait des autres peintres contemporains par l'originalité du sentiment ; et c'est bien en effet sa vive sensibilité qui s'extériorise sans cesse dans ses effigies peintes ou des-

1. Cf. notre volume *L'Orient et la peinture française au XIX^e siècle*, Paris, 1930, p. 95 et suiv.

2. 15 juin 1853.



FIG. 9. — THÉODORE CHASSÉRIAU. BAIGNEUSE. (*Collection de M. Rodolphe Rey, à Alger.*)

sinées. Il essaie d'aller plus loin que les lignes précises ou les plans d'un visage et de pénétrer le secret d'une pensée ou d'une volonté. Son ingrisme est souvent teinté de tristesse, de cette tristesse qui envahit le regard profond de M^{me} Eugène Piot ou de l'Inconnue du Musée Gustave Moreau.

Rachel fut un des modèles qui l'inspirèrent le plus heureusement. M. Arthur Chassériau possède une fort curieuse aquarelle qui représente l'actrice dans les différents costumes de la *Judith* de M^{me} Émile de Girardin, autre modèle du peintre. On reconnaît ses traits dans la figure allégorique de la Tragédie, qui ennoblit de sa beauté le panneau de la *Paix*. Enfin, la voici telle qu'il l'a peinte en 1850¹, avec son visage de trois-quarts, son ovale très pur, ses narines frémissantes et l'émouvante fixité de son regard.

Il faut se souvenir encore des grands yeux de la princesse Belgiojoso, aussi extatiques que ceux d'une icône byzantine, et de la « morbidezza » du portrait dessiné d'Alice Ozy, qui appartient à M. Arthur Chassériau ; ce sont là des images qui nous révèlent la grande sensibilité du peintre et nous montrent à quel point il pénétrait la vie psychique de ses modèles.

« Prendre toujours le Poussin comme modèle », a-t-il dit dans un de ses carnets, où les notes se mêlent aux croquis. C'est une réflexion qui n'étonne pas chez celui qui conseillait également de « penser à Virgile ». Mais cela veut-il dire que ses peintures décoratives font revivre la tradition poussinesque ? Il est certain qu'elles ont une ordonnance et un rythme qui rappellent les œuvres classiques ; elles sont très différentes des créations de Delacroix, toujours éclatantes par leurs accords vénitiens, et ne font pas davantage penser aux grands ensembles d'Ingres. Il y a, en définitive, chez Théodore Chassériau, une originalité de conception qui fixe sa place dans l'histoire de notre peinture murale.

C'est l'*Apothéose d'Homère* qui, d'après M. Maurice Denis², aurait particulièrement influencé les grands décorateurs du XIX^e siècle. Peut-être serait-il plus légitime d'attribuer cette importance à l'*Age d'or*, qui exprime le mieux ce sentiment des lignes et du rythme qui donne à la peinture décorative son bel équilibre. En tout cas, il est nécessaire de prononcer, à côté du nom d'Ingres, celui de Chassériau ; l'un et l'autre ont inspiré Puvis de Chavannes et tous ceux qui ont voulu peindre de grandes surfaces murales.

Dans cette « poussée d'art monumental » qui caractérise le milieu du XIX^e siècle, les peintures de la Cour des Comptes marquent un moment important. Cet ensemble qui, par sa puissance et la liberté de sa technique, évoquait certaines œuvres de l'Antiquité et du Quattrocento italien, avait une rare ampleur de style. Je n'insisterais pas au même degré que Bénédictine sur son caractère « réaliste », mais bien

1. Ce portrait appartient à la famille de Louis de Cormessin.

2. *Théories*, Paris, 1913, p. 99.

plutôt sur le sens remarquable de la « monumentalité » qu'il révèle. C'est un peu du souffle de Masaccio et de Signorelli qui passe dans le fragment des *Forgerons*, le plus éloquent de ceux qui nous ont été conservés.

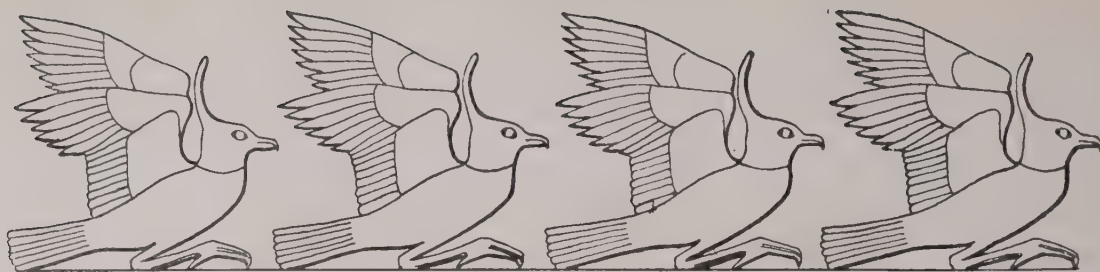
Lorsque Puvis de Chavannes peignit à Amiens des sujets identiques, il ne put oublier la décoration de Chassériau à la Cour des Comptes, et si, plus tard, il fut avant tout sensible à l'art de Poussin ou à celui des Primitifs toscans, c'est bien le peintre d'*Esther* qui l'inspira dans ses premières peintures murales.

Il faut bien avouer qu'à Saint-Philippe-du-Roule et à Saint-Roch on ne retrouve pas la même puissance et la même sobriété de style qu'à la Cour des Comptes ; il n'en reste pas moins que Chassériau fut un des grands décorateurs du XIX^e siècle. Lorsqu'il évoquait, à Saint-Merry, la légende de sainte Marie l'Égyptienne, il semblait rester encore quelque peu fidèle aux conceptions ingristes ; de là une certaine froideur, une certaine rigidité dans la composition ; mais l'image même de la sainte est digne des *Deux Sœurs* et du *Père Lacordaire* ; l'ardente personnalité de l'artiste s'y affirme déjà dans sa plénitude, et elle arrivera à son expression la plus parfaite dans les poèmes de la *Guerre* et de la *Paix*, et surtout dans cette figure si émouvante du *Silence*, qui ne nous semble pas indigne de Raphaël.

Ce qui est donc remarquable, et ce qui d'ailleurs étonna les contemporains, c'est l'extrême variété du talent de Chassériau. Quand on évoque l'histoire de cette existence si brève et si remplie, on songe à ces artistes du Quattrocento qui, à vingt-cinq ans, avaient déjà la pleine conscience de leur génie créateur.

Aussi bien la personnalité de Chassériau s'est-elle manifestée très vite et avec éclat. Pourquoi certains s'obtiennent-ils à ne voir en lui que le disciple d'Ingres ou l'admirateur de Delacroix ? Il est évident qu'il a subi l'influence de ces deux maîtres ; encore s'en est-il rapidement et entièrement libéré. Tout en lui reprochant de détrousser l'auteur des *Femmes d'Alger*, Baudelaire reconnaissait que « bien des révolutions s'agitaient dans ce jeune esprit ». Et il avait raison. Le génie de Chassériau s'exprimait souvent de façon tumultueuse ; il prenait des formes tantôt éloquentes, tantôt mystérieuses, tantôt mélancoliques. Ce révolutionnaire restait, d'autre part, fidèle à certaines grandes traditions ; aussi ne faut-il pas s'étonner que plusieurs de ses œuvres n'aient plus rien ni de romantique ni d'ingriste. Ne semblent-elles pas inspirées quelquefois par des souvenirs du Quattrocento italien, et ne pourrait-on pas, après tout, évoquer devant les figures mélancoliques de Chassériau, le grand nom de Botticelli ?

Jean ALAZARD.



LES FOUILLES DE NUBIE

Le Service des Antiquités du Gouvernement égyptien a décidé d'explorer les régions qui doivent être submergées après la surélévation projetée du barrage d'Assouan. L'une des missions, dirigée par M. Walter B. Emery et M. L. P. Kirwan, a fait, l'hiver dernier, de fort intéressantes découvertes, dont les résultats sont exposés dans une salle spéciale du Musée du Caire.

Les informations suivantes nous ont été communiquées à ce sujet :

L'« Archaeological Survey of Nubia » a repris ses travaux à Abou Simbel, le 31 octobre, et a commencé par examiner deux groupes de tumuli connus dans le pays sous les noms de Mont de Goha (à l'est) et du Krobere (à l'ouest).

Les déblaiements préliminaires effectués autour de l'une des buttes révélèrent des passages taillés par des pillards dans la boue durcie. Le pillage avait été très complet dans cette tombe et dans d'autres ; mais elles étaient d'un type si nouveau que les fouilleurs jugèrent utile de dégager complètement l'une des buttes, afin de reconnaître et d'examiner l'accès de la tombe. Leurs espérances se réalisèrent pleinement : dans toutes les tombes de la rive ouest, la rampe et le puits d'accès furent trouvés intacts. Par leur aménagement, ces tombes se divisent, dans l'ensemble, en deux types :

Type A. — Ces tombes se trouvaient sous les plus grosses buttes et elles étaient manifestement plus riches. Elles étaient constituées par une vaste fosse,

à laquelle on accédait par une rampe. A l'intérieur de la fosse, du côté ouest, étaient construites une série de chambres couvertes par des voûtes à rouleaux inclinés. L'entrée, que fermait une porte en bois recouverte de plaques de bronze, était, pour plus de sûreté, barrée par un mur en briques crues.

Type B. — Ces tombes, plus petites et plus modestes, sont formées d'une vaste fosse comprenant une ou plusieurs chambres dans la partie ouest. C'est là une forme perfectionnée des tombes méroïtiques.

Une fois que le mort, en vêtements de cuir, avait été installé pour son dernier sommeil dans la chambre funéraire

et qu'on avait déposé dans les pièces voisines ses objets personnels, ainsi que du vin et des aliments, la porte, faite de plaques de bronze doré, clouées sur du bois, était scellée et murée avec des briques crues. Les chevaux du défunt, gaîment harnachés d'argent et caparaçonnés de rouge, de bleu et de jaune, descendaient alors la rampe pour être immolés au moyen de haches. Puis ils étaient enterrés, prêts à accompagner leur maître dans son voyage en l'autre monde. Non loin gisent les esclaves



FIG. 1.

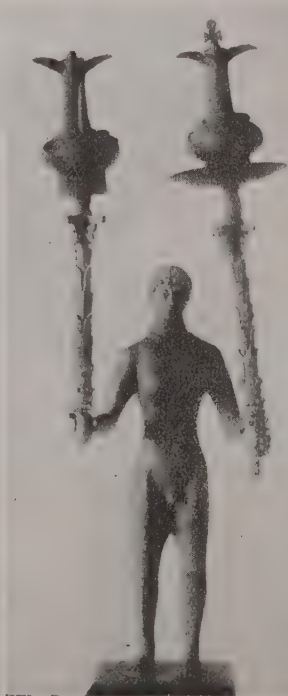


FIG. 2.

FOUILLES DE NUBIE. LAMPADAIRES.

et les serviteurs étranglés avec des cordes et destinés à servir aussi le maître dans l'au-delà. A côté des chevaux, beaucoup d'autres animaux, chameaux, bœufs, et même une tortue, ont été trouvés, sacrifiés dans la même intention.

L'identité exacte de ces gens reste encore à déterminer, car les tombes n'ont fourni que très peu de textes écrits. Beaucoup de grandes jarres à vin, probablement importées d'Alexandrie, comme une bonne partie des objets en métal, portent quelques mots grecs. On a trouvé, en outre, des inscriptions méroïtiques dont l'une est gravée sur le fer d'une lance. La présence de l'écriture méroïtique, l'étroite ressemblance de la poterie avec les types éthiopiens et méroïtiques, et l'absence de tombes semblables au nord de Koston, tendent à suggérer une relation avec le royaume méroïtique d'Éthiopie. De plus, il est intéressant de noter que ce genre de tombes à tumulus, où sont enterrés aussi des animaux, se retrouve au Soudan depuis le VIII^e et le IX^e siècle av. J.-C. Comme les peuples d'Éthiopie et de Méroé, celui-ci paraît avoir conservé, longtemps après l'avènement du christianisme, le culte des anciens dieux égyptiens : Isis, Horus, Bès, et certaines divinités composites sont fréquemment représentés sur les panneaux de selles et les plaques d'argent.

Parmi les squelettes trouvés dans ces tombes, il faut, semble-t-il, distinguer deux types : les posses-

seurs mêmes des tombes, seigneurs venus de quelque pays étranger, et les esclaves, peut-être nubien, pris à la guerre et retenus en captivité. Beaucoup

portent des traces de mort violente, survenue dans un combat ; ce fait et l'abondance des armes de guerre, nous représentent un peuple farouche, belliqueux, qui eut sans doute plus d'une rencontre sanglante avec les garnisons romaines de la frontière.

Outre les nombreuses antiquités en excellent état de conservation que renfermaient les buttes elles-mêmes, l'entrée des rampes et des fosses contenait des corps d'esclaves immolés, ainsi que des chameaux, des chevaux, des ânes et des chiens de chasse.

Avec les chevaux se trouvaient leurs selles à monture d'argent, des draps de selles brodés, des harnais d'argent ornés de disques et de pendeloques, des mors et des rênes en argent et en fer.

Les esclaves avaient été étranglés : l'un d'eux avait encore une corde autour du cou. Tous les animaux avaient été immolés à coups de hache sur la tête : les traces des blessures étaient nettement visibles. Tous les corps d'hommes et d'animaux avaient été partiellement brûlés, et des traces de feu apparaissaient même sur les os épars dans les chambres funéraires. Dans la tombe 3, l'une des plus vastes dégagées jusqu'ici, on a trouvé, dans le remblai du tumulus, à cinq mètres environ au-dessus du niveau environnant, un bouclier en peau de bœuf, parfaitement conservé.

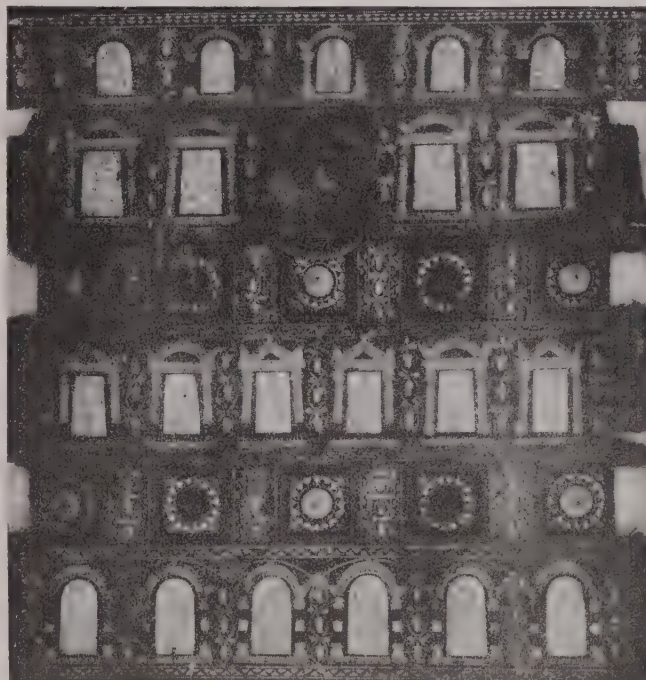


FIG. 3. — FOUILLES DE NUBIE. COFFRE EN MARQUETERIE.



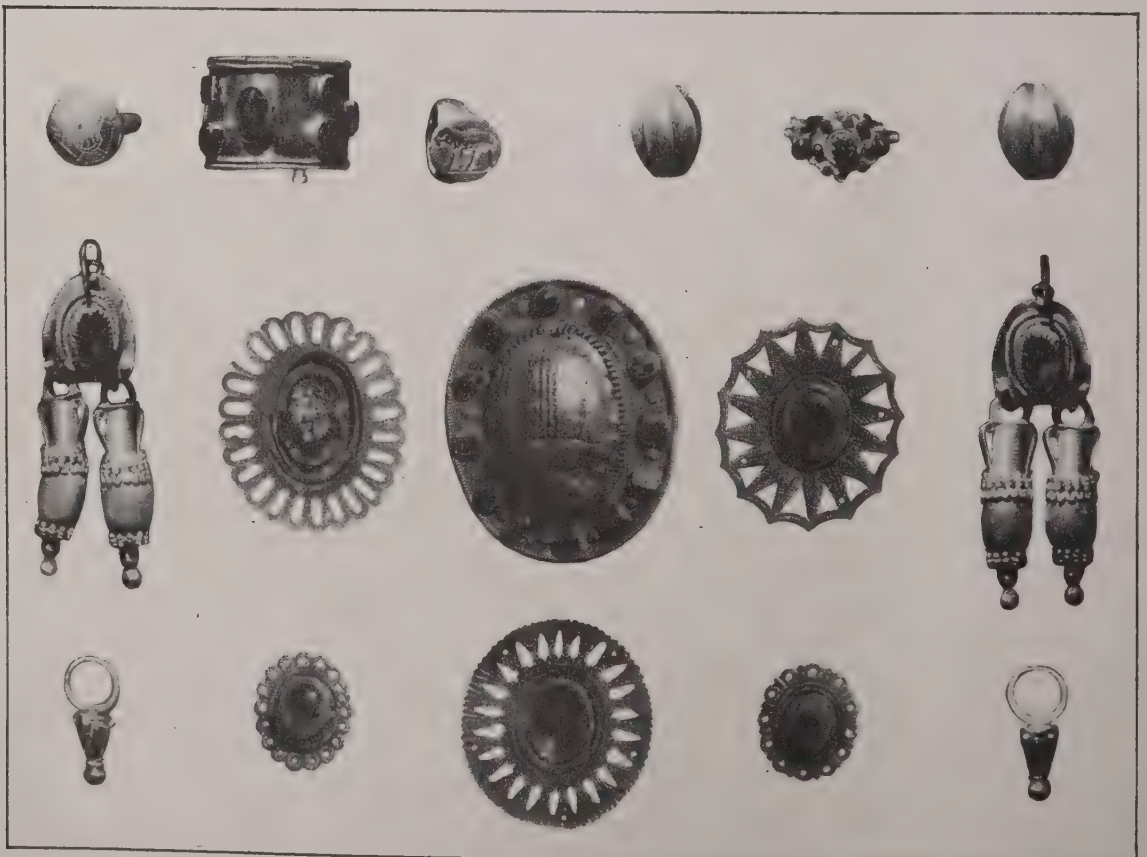
FIG. 4. — FOUILLES DE NUBIE. DAMIER EN MARQUETERIE.



FIG. 5. — FOUILLES DE NUBIE. BOUCLIER.



FIG. 6. — FOUILLES DE NUBIE. PLAT D'ARGENT.



cm. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

FIG. 7. — FOUILLES DE NUBIE. BIJOUX.

Sur le côté de la fosse, une sorte de damier en bois incrusté d'ivoire gisait, face en-dessous, sur un sac de cuir contenant des pions en ébène et en ivoire, des dés en ivoire et une boîte à dés. De l'autre

quatre chevaux, avec trois harnachements d'argent ornés de têtes de lions, dont les yeux étaient faits de grenats et la langue d'ivoire, un tambour en bois et une lance en fer. La chambre opposée contenait les os de 64 chiens de chasse et d'un esclave.

La tombe, bien que pillée, conservait encore des fragments de vases, les uns de fabrication locale, les autres importés. Ces derniers sont intéressants, car ils portent quelques caractères grecs, tracés à la peinture rouge, d'une écriture cursive.

Après avoir déblayé les tombes que l'élévation du plan d'eau mettait en danger prochain, les fouilleurs passèrent sur la rive occidentale. Le sol y est d'un



FIG. 8. — FOUILLES DE NUBIE.
HARNACHEMENT DE CHEVAL EN ARGENT.

côté de la fosse, se trouvaient un grand nombre de pointes de lames, en fer.

Le long de la rampe gisaient les chevaux, chameaux et autres animaux immolés, les uns sans aucun ornement, les autres avec des selles très simples, des harnais de fer et de cuir, quelques-uns harnachés d'argent.

A chaque extrémité de la fosse se trouvait une chambre creusée dans le sol et grossièrement polie. Celle du sud renfermait deux esclaves immolés et



FIG. 9. — FOUILLES DE NUBIE.
POMMEAU DE SELLE EN ARGENT, AVEC LES FIGURES D'ISIS
ET DE DEUX HORUS.

niveau sensiblement plus bas que sur la rive orientale, et beaucoup plus sableux. Le dégagement partiel d'une des plus vastes tombes montra qu'à une certaine date après la construction, toute cette région s'était trouvée submergée. Par suite, les voûtes des chambres s'étaient effondrées et les déblais s'étaient agglomérés en une masse compacte. Ce fait rend la fouille lente. N'ayant dégagé qu'une partie de la hutte, les fouilleurs durent se contenter de vider entièrement deux des chambres. Elles paraissaient n'avoir jamais été violées et il est probable que toute la tombe est intacte. Les deux chambres ont livré des monceaux de vases, une série de plats, coupes, tasses, cuillers, etc..., en bronze et en argent, quelques belles lampes à pied, de type byzantin, et un collier d'or de style égyptien.

Sur la rive orientale, les ossements furent trouvés en très bon état de conservation : ceux de la rive occidentale avaient souffert du contact de l'eau.



BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

Monumentos españoles. Catálogo de los declarados nacionales, arquitectónico e histórico-artísticos (Centro de estudios históricos. Fichero de arte antiguo). — Madrid, 1932, 2 vol. in-12, 400 et 493 p.

Si ces deux petits volumes, abondamment illustrés, ont pour but de donner au voyageur éclairé — ne disons pas le touriste, car ce n'est pas tout à fait la même chose — une idée de l'admirable richesse de l'Espagne en monuments divers, ils y réussissent pleinement. Nous avons là un guide précieux, une sorte de *vade mecum* des pèlerins qui ne vont pas tous, ni exclusivement, comme jadis, à Compostelle. Dans sa préface, M. F. J. Sánchez-Cantón trace un bref historique de l'institution à laquelle cette publication doit sa naissance. Le « fichier » des monuments historiques a été créé en Espagne par décret du 13 juillet 1931. Il répondait par avance aux vœux exprimés par la Conférence des experts pour la conservation des monuments historiques, réunie à Athènes, au mois d'octobre suivant. Mais les monuments historiques ont été l'objet de la sollicitude du Gouvernement espagnol depuis le milieu du XIX^e siècle. Décrets et ordonnances se sont succédés, en 1844, 1854, 1915, 1922, pour recommander, sinon imposer, la rédaction de catalogues et de statistiques. Les premiers monuments classés furent, en 1844, la cathédrale de Léon et le couvent de San Marcos, de la même ville. Le présent ouvrage nous offre les fiches correspondant à 1.095 monuments, classés par provinces, selon l'ordre alphabétique. Des tables de noms d'auteurs et de noms géographiques achèvent de le rendre maniable. Quelques absences m'ont paru inexplicables. Une vieille sympathie m'y ayant fait chercher le nom de Simancas, je ne l'y ai point trouvé. Ajoutons que les fiches, imprimées telles quelles, sont d'un contenu inégal comme on peut s'y attendre quand il s'agit d'un ouvrage collectif. L'Escorial est expédié en quelques lignes. Ce n'est pas le lieu, nous dit-on, d'en faire la description. Pourtant le fichier est moins parcimonieux en d'autres cas. Mais laissons les critiques de détail. Cet aide-mémoire, ou cet index, rendra de grands services. Il annonce une publication plus complète. Les illustrations sont nombreuses et assez bonnes pour inviter au voyage.

J. B.

BOGDAN FILOW. — **Geschichte der Altbulgarischen Kunst**. — Berlin, Walter de Gruyter, 1932. In-8°, VIII et 100 p., 17 ill., 48 pl.

M. Bogdan Filow est assurément le meilleur connaisseur de l'art bulgare, ancien et moderne. Dans son livre *Altbulgarische Kunst*, publié en 1919, il a fait un premier essai pour présenter au public un exposé d'ensemble de la question. Depuis, grâce à ses récentes études et à celles d'autres spécialistes, il a réussi à tracer un aperçu à la fois plus ample et plus précis. Ce petit livre a pour but d'exposer l'évolution historique d'un art encore relativement peu étudié. L'époque traitée dans ce premier volume s'étend du VII^e à la fin du XIV^e siècle. L'auteur avait à surmonter les plus grandes difficultés; il a dû faire de premières recherches et des sondages sur un terrain vierge et des plus incertains. Sa première tâche a été de délimiter les frontières de l'art bulgare, frontières qui, comme on le sait, ne coïncident pas toujours dans les pays balkaniques avec les frontières politiques, de préciser le caractère national, *sui generis*, d'un art qui diffère, malgré quelques analogies, de celui de ses voisins (serbe, grec, roumain, etc.), qui, malgré la forte empreinte byzantine qu'il a subie, n'est pas celui de Byzance. Déterminer, d'autre part, les éléments isolés, tous les « ferments » qui ont agi dans ce coin de la péninsule balkanique, n'était pas moins ardu. Enfin, il fallait essayer de saisir sur le vif, à côté des différences et des particularités, tout ce qui forme l'unité des arts balkaniques, opposés aux arts occidentaux.

On ne peut vraiment que féliciter l'auteur de la façon dont il a traité son sujet. Il y aurait quelque injustice à lui reprocher de n'avoir pas donné une égale importance à toutes les parties de son livre, d'avoir laissé subsister mainte lacune, de n'avoir pas donné plus d'unité à son exposé. Faute d'études préparatoires, de documentation suffisante pour certaines époques, où les matériaux, les monuments même, manquent, son rôle a été celui d'un pionnier.

Dans l'état actuel de nos connaissances, il était difficile de faire mieux.

M. J.

REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

Sur quelques dessins relatifs à la Trinité de Pesellino. — Ce que l'on admire le plus dans les dernières études de M. B. Berenson, c'est la portée générale, théorique, des conclusions qui se dégagent de ses études de détails, alors que celles-ci, à première vue, sembleraient de simples mises au point, destinées à corriger telle ou telle attribution erronée. Voici, par exemple, une étude consacrée à quelques dessins en rapport avec la *Trinité* de Pesellino, de la National Gallery (*Arte*, septembre 1932). La discussion ne touche directement que quelques dessins et le problème de leur paternité : il s'agit du *Père Éternel* (au Cabinet des estampes, à Berlin), jadis attribué par M. B. Berenson lui-même au « Compagnon de Pesellino », maintenant restitué en toute certitude à Lorenzo di Credi ; de l'esquisse d'un jeune saint (aux Offices de Florence), attribuée jusqu'à présent à Pesellino et rendue maintenant au Pérugin, etc. Mais l'intérêt essentiel réside dans l'enseignement qui se dégage de la démonstration. D'abord nous y voyons dénoncé ce préjugé trop en faveur parmi les historiens d'art, d'après quoi la manière d'un peintre ou d'un sculpteur est immuable, et qui tend aussi à nous faire croire que l'auteur de grands chefs-d'œuvre n'a pas pu laisser d'ouvrages de second ordre surtout postérieurement à ses meilleures créations. En second lieu, nous sommes mis en garde contre la présomption qui veut qu'une copie soit toujours inférieure à l'original. Un grand artiste en copiant l'œuvre d'un artiste de moindre talent peut produire une œuvre d'art d'une valeur bien supérieure à celle de son modèle.

Charlet et Raffet au siège de la citadelle d'Anvers (1832). — M. Pierre Ladoué (*Le Correspondant*, 25 novembre 1932) évoque les circonstances historiques qui ont provoqué l'apparition, en 1833, des deux albums lithographiques relatifs au siège d'Anvers. Ils sont dus, l'un à Charlet et l'autre à Raffet. Les « matériaux » de Charlet sont des « souvenirs », des impressions, tantôt comiques, tantôt sentimentales. Par contre, Raffet se préoccupe beaucoup moins du pittoresque ; c'est une sorte d'histoire du siège qu'il nous donne. L'anecdote l'intéresse peu. « Charlet, léger, superficiel, dit M. P. Ladoué, s'est amusé au siège d'Anvers ; Raffet a pris les choses à cœur : hautement pénétré de son rôle de témoin, il se montre attentif à bien témoigner. Pour lui, il ne s'agit pas de rire, ni même de s'émouvoir, il s'agit de voir et de faire voir, de comprendre et de faire comprendre. » Si l'on a reproché souvent à Raffet d'avoir imité quelquefois Charlet, ici son dessin devient de plus en plus scrupuleux, c'est la

préparation de ses meilleures œuvres épiques des années ultérieures.

Les Rodrigo de Osona, père et fils, et leur école. — Depuis l'article, déjà vieilli, de M. Luis Tramoyeras Blasco (*Cultura Española*, numéro de février 1908 : *Los Cuatrocentistas Valencianos : El Maestro Rodrigo de Osona y su hijo del mismo nombre*, p. 139-156), M. E. Tormo y Monzó (*Archivo Español de Arte y Arqueología*, N° 23, mai-août 1932) tente pour la première fois de rassembler tout ce qu'on sait sur les deux Rodrigo de Osona, dont on ne connaît que deux tableaux signés : *La Crucifixion*, à l'église Saint-Nicolas de Valence (1476-1484), par le père, et *L'Adoration des Mages*, à la National Gallery, (1502-1513 ?), par le fils. Le père, chez qui l'on relève diverses influences, italienne, espagnole et flamande, doit être considéré, d'après M. Tormo y Monzó, comme un des plus intéressants parmi les primitifs espagnols, à côté de Jaume Huguet, Maestro Alfonso, Bartolomé Bermejo, Fernand Gallego, Pedro Berruguete, Alexo Fernández. L'auteur discute les attributions et la datation de quelques œuvres, en s'appuyant à la fois sur des raisons stylistiques et sur des documents d'archives.

Sur une fresque de Pompéï, au musée de Naples. —



Fresque représentant des pygmées.
(Musée National de Naples.)

M. Walton Brooks Mc Daniel commente une fresque de Pompéï qui se trouve au Musée de Naples (*American Journal of Archeology*, juillet-septembre 1932) et qui représente un paysage au bord du Nil, peuplé de pygmées, de crocodiles et d'hippopotames. Il s'agit non pas d'un sujet de fantaisie, mais d'une représentation réaliste de la vie égyptienne, à laquelle certains passages de Plinie et d'autres auteurs

de l'époque peuvent servir de commentaire. Nous sommes autorisés par là à supposer que les rapports de Pompéi avec l'Égypte furent beaucoup plus étroits qu'on ne le croit généralement. D'autre part, étant donné le culte dont on entourait les crocodiles en Égypte, la fresque de Pompéi, en ridiculisant ces croyances, témoignerait, selon M. Walton Brooks Mc Daniel, de l'antipathie des Pompéiens pour les Égyptiens et pour leur foi.

Marcantonio Franceschini. — M. Enrico Mauceri consacre une étude (*Il Comune di Bologna*, mars 1932) à un peintre bolognais, célèbre de son temps et presque oublié depuis, Marcantonio Franceschini. Son biographe, Alberto Bacci della Lega, le proclame



MARCONTONIO FRANCESCHINI.
L'apothéose de sainte Catherine Vigri.
(Église du Corpus Domini, à Boulogne).

supérieur à Guido Reni, aux Carraches et à toute leur école, jugement qui n'a pas été confirmé par la postérité. Néanmoins, Franceschini, élève favori de Cignani, le puissant créateur des peintures du dôme de Forlì, est un digne représentant de l'art du XVII^e siècle bolognais. L'auteur passe en revue ses travaux, en particulier ceux qui se trouvent à Boulogne : les fresques décoratives du palais Ranuzzi, actuellement Palais de Justice (1680) ; la *Sainte Élisabeth* de l'église de la Charité (1685) ; la *Vierge avec l'Enfant et les Saints*, à l'église Saint-Jean-Baptiste des Célestins ; le *Saint Pierre des Célestins*, à l'église Saint-Étienne ; les fresques décoratives et

les tableaux de l'église du Corpus Domini ; la décoration de Saint-Bartholomé (vers 1700), de Sainte-Marie de Galliera, etc. La Pinacothèque de Bologne ne possède que l'*Annonciation* de Franceschini (1726), œuvre de vieillesse, dépourvue d'intérêt, de même que les tableaux du musée Davia-Bargellini. Quelques peintures de Marcantonio Franceschini se trouvent aux musées de Vienne et de Dresde, mais il y en a sûrement davantage dans les églises de la Romagne et de l'Émilie.

Les fouilles d'Hissarlik. — Dans son rapport sur les fouilles exécutées récemment en Grèce et en Asie Mineure, M^{me} Elisabeth P. Bergen rend compte (*American Journal of Archeology*, juillet-septembre 1932) des derniers résultats de la campagne de 1932, entreprise par l'expédition américaine de l'Université de Cincinnati, à Hissarlik, sous la direction des professeurs Blegen et Semple. La mission a découvert des objets et des vestiges de maisons, dans des couches de diverses époques qui n'ont pas encore été fouillées au cours des campagnes antérieures. Si intéressants que soient ces résultats, ils battent en brèche l'opinion de Schliemann et de Dœrpfeld, qui prétendaient retrouver en ce lieu la ville et la citadelle de l'époque troyenne. L'absence de nécropole remontant à cette période (on a trouvé, par contre des nécropoles des époques alexandrine et romaine) indique qu'il n'y avait à Hissarlik, pendant la guerre de Troie, qu'un simple habitat humain, entièrement circonscrit par la muraille. On s'étonne que, dans son rapport, l'auteur affirme toujours l'identité de Troie avec l'emplacement des fouilles et qu'il ne tienne aucun compte des controverses et des critiques récentes soulevées par cette thèse.

La sculpture de la période normande en Sicile. — M. Luigi Biagi continue ses études sur la sculpture de la période normande en Sicile aux XII^e et XIII^e siècles (*L'Arte*, novembre 1932 ; cf. *L'Arte*, novembre 1931). Tandis que la peinture et la mosaïque restent, dans ce pays, conservatrices, byzantines, tendent toujours vers l'Orient, jusqu'à l'épuisement de leur force créatrice, la sculpture, en abondonnant les formes hellénisantes de ses débuts, se tourne vers l'Occident, non seulement par son iconographie, mais aussi par sa technique. Vers la fin du XIII^e siècle nous assistons à une décadence complète de cet art, qui ne sera ressuscité que plus tard, par l'effet des influences continentales.

DUVEEN BROTHERS^{INC.}

PARIS

ENTRÉE PRINCIPALE :

25, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ

NEW YORK

720, FIFTH AVENUE